Fieles guirnaldas fugitivas

Pablo García Baena

Colección Rusadir. Melilla, 1990
88 páginas

SE ha escrito que Pablo García Baena sólo accede al papel cuando su dios –su dios secreto– le dicta alguna página memorable. Mas lo bueno es que lo «memorable» es la gran baza de la materia de su poesía –sea excepcional o no– y no sólo una escritura literal. Con «Fieles guirnaldas fugitivas» en las manos, hay que decir que, efectivamente, estamos delante de un poemario «recordable» no sólo por su calidad, sino por el prestigioso premio Ciudad de Melilla con que ha sido galardonado. Hora era de que los Canales, los Roldán y los Rosales, sentasen en su estrado y a su vera a un lírico contrastado como García Baena, al margen de naufragios anteriores.

«Fieles guirnaldas fugitivas» llega cuando la fama del poeta cordobés ha subido en su marea –el premio Príncipe de Asturias lo ascendió a los cielos de una Andalucía de mitos– y su influencia como integrante del grupo Cántico sobre la generación culturalista se ha aclarado suficientemente. En principio, García Baena aumenta ahora el horizonte temático y distiende la tensión de su mundo mágico, deletreándolo y haciéndolo más contagioso en sus diversos estratos simbólicos, surrealistas y vitales. En cierto sentido, este libro es una recapitulación de sus timbres y tonos, una reducción, en definitiva, de sus cuerdas líricas.

Permite, en cualquier caso, «descomponer» y «deconstruir» de algún modo los elementos semióticos y textuales de su escritura, de una parte; pero también distanciarse un tanto para que podamos percibirlo mejor, al resguardo de la asfixia metafórica o del «topoi» culturalista. Con la ventaja que mantiene sus cualidades mejores: mundo mágico y elegíaco, espléndidas imágenes visuales, intimismo vitalista y una fuerza plástica que disuelve con sus ácidos mágicos el lastre decorativo. Para gozo y rebozo del lector, esta «summa» lírica nos acerca como en un prodigioso friso escrito su capacidad romántica y evocadora, el tirón pagano de sus selvas y de la campiña cordobesa, la efusión de sus visiones bíblicas y litúrgicas, y la melancolía

«Este libro justifica una vez más los dones de García Baena, que despliega en cada poema un "yo" interior de emanaciones biográficas y de afluencias absorbidas de la naturaleza»

de los amores, las ciudades y amistades del «antiguo muchacho».

Pese a la variedad de registros, en «Fieles guirnaldas fugitivas» está muy vivo el fervor vital por la belleza juvenil de manera tan directa que es este matiz nuevo y determinante del libro. Un libro que en las once ricas secuencias líricas, desde las dedicadas a poetas como Aleixandre, Vallejo o Atencia, hasta las de sus amigos íntimos como Bernier o Bernabé F. Canivell, etcétera, justifica una vez más sus dones. García Baena despliega en cada poema un «yo» interior de emanaciones biográficas y de afluencias absorbidas de la naturaleza y aun del paisaje social y doméstico. Con su arte logrará mitificar una realidad por la que cruza la pasión como un pura sangre.

De ahí a despojar al poeta de la servidumbre culturalista –a pesar del legítimo enjoyamiento de su fastuoso tapiz barroco– no hay sino un simple distingo crítico. Se trata de un poeta anterior al culturalismo y, por ende, alejado por gracia de su simbolismo siempre latente, del manierismo «novísimo». El lírico cordobés resiste al atentado de la sofisticación y nunca pierde su irrestañable fluido pa-



sional y contingente, que encauza en una sensibilidad enriquecida por la cultura, pero jamás desecado, «primo primi», por ella. Incluso en los momentos de mayor presión suntuaria, el autor mantiene en estas «Fieles guirnaldas fugitivas» su hilo de voz auténtica.

Siempre García Baena ha derramado su magistral facundia en el verso amplio, en el versículo de andadura sálmica. Y ahora no iba a desmentirlo. Coincide además con las obsesiones más firmes del mundo afectivo garciabaeniano. Aquí los apartados, «Señales en los mármoles» –con el gran poema dedicado a Vicente Aleixandre–, «Tres voces del verano» –donde la inanidad recurrente se abre a una pulsión narrativa renovada– y «Ceremonial», son tres accesos privilegiados a un extraño, pero fascinador, misterio poético. «Monte Athos», por ejemplo, es una muestra definitiva de una lírica europea personalizada.

Todo es oro en este libro de García Baena. En cada una de sus líneas líricas el poeta extrema su tratamiento con rigor. Con una evocación puntual en «Suite inglesa», un medallón de Gainsborough; con una nostálgica rememoración en «Los libros», que recuerda el anterior «Bajo la dulce lámpara».

La tensión entre la vida y la belleza es, sin duda, el argumento de su obra, por decir a «lo» Guillén. Pero sin derrames viscontinianos de melancolismo estéril. El maestro de los «novísimos» lo es hasta en esto: nunca cambia sus noches aromadas de Córdoba por las sofisticadas emociones del turista en Venecia. La provinciana crónica de una ciudad con su poeta dentro revive en todo su perfume.

Florencio MARTÍNEZ RUIZ

Una temporada en el invierno

Marifeli Maizcurrena

Ediciones Rialp. Madrid, 1990
62 páginas. 650 pesetas

AUNQUE el título de este libro remite Arthur Rimbaud –y hay además u cita que lo declara–, el mundo líric con su melena romántica y la sugerencia m jando los poemas de un agua lustral, de truyen toda referencia directa al plano «diab lico» del gran poeta francés. Marifeli Maizc rrena, de familia bilbaína, nacida en Londr en 1962, constituye un valor de la poes nueva. Conocida por figurar en la antolog de «Poetas vascas», de Torremozas, hab publicado hasta dos libros, «Los otros reino y «Los cantos del dios oscuro», que estab cen un solo hilo de continuidad con este po mario, galardonado con el premio Ercilla Gobierno vasco.

En esta ocasión el premio es justísimo hemos de juzgar por la efusión de «Una te porada en el invierno», donde la poesía sur con una espontaneidad de crepúsculo y amanecida. En principio nos hallamos ante boga de una lírica urbana, de ciudad, al vi queo de lo que en otras áreas –Granada aun Madrid, por ejemplo– ocurre. Mari Maizcurrena reina sobre un universo prop donde lo añorante se interrelaciona con lo sionario, lo intimista con lo metafísico.

En «Una temporada en el invierno», el dudable calado alucinatorio se contiene un poroso narrativismo. De las dos partes libro –que de algún modo se contrastan tre sí–, la que da título al libro es de una lleza fascinante, al acercarnos un paisaje vuelto en una cálida y tierna bruma. Un p ma del acierto de «Diálogo del frío» ba para expedir carné de lírico a cualquiera Marifeli no acierta una vez, sino muchas ces. Tiene la autora un dominio absoluto p crear el clima –esa ciudad de contraluce semisueños, un poco fantasmal, pero siem desnuda y comunicable– y especialme para sugerir una intemporalidad dobleme atractiva. No sólo desrealiza las cosas –h ta lograr un mejor fulgor–, sino que las im ta de un fervor, de una ebriedad sonamb ca.

La ciudad por la que podemos transitar permite reconocer lo mismo el ala sucia de niebla que un son de Mozart, la caída de nieve o la ráfaga de la lluvia. Pues Mar envuelve su evocación con una luz, que es traje especial para cerrar los ojos y da perspectivas sin fin. Desterrada de alg modo en la ciudad, la autora encuentra ella esa vida más profunda que respond su auténtico sentir, a su verdadera efusión terior. No es imposible concluir que la lect de «Los muertos vivientes», «Alba» o «C dad abandonada» dejan un inquietante po en el alma.

Pero no es esto todo. Merifeli alcanza e segunda parte, «Galería de fantasmas», ámbito lírico desligado de accidentes coti nos, un «más allá» que, sin solución de co nuidad, abre las puertas del mundo onír Culturalista incluso. En «Monólogo del ca nante», «El tejedor de historias», «El viaje o «El peregrino», la ciudad real borra contornos, y ya no es la voz íntima de la p tisa la que suena en el lector, sino su pro pensamiento, su monólogo con la existe y la historia. Ingrávida, pero contagiosa, poesía logra aprehender al lector por suaves pero nítidas imágenes.

F. M.

las cinturas de los amantes.
Al crepúsculo,
surgía Persia como un lento girasol de fastuosidades,
y el bárbaro etíope, negro fénix llameante,

consumía sus entrañas en el furor celoso de la caza
mientras Ceylán los bosques de canela y caoba
silenciaba con el ala de sus pájaros misteriosos.
Muchacho infatigable, bajo la dulce lámpara,
tal vez buscaba una secreta dicha
apenas confesada en su interior.
Cuando los días pasaron, él ya supo
que su destino era esperar en la puerta mientras otros
[pasaban.
Esperar con un brillo de sonrisa en los labios
y la apagada lámpara en la mano.

(De *Antiguo muchacho*)

PABLO GARCIA BAENA

Nace en 1923. Su pertenencia a la revista **Cántico** desde su creación en 1947, como director y editor junto con Ricardo Molina y Juan Bernier, marca cronológicamente su producción poética. El intimismo culturalista, el refinamiento formal y el tratamiento vitalista del tema amoroso son las notas distintivas de su producción que desde ese momento comprende: **Rumor oculto** (1947), suplemento de la revista **Fantasía**, **Mientras canten los pájaros** (1948) y **Antiguo muchacho** (1950); publicaciones en la nueva etapa de **Cántico** (1954-57), **Junio** (1957), **Oleo** (1958), **Almoneda** (1971), **Poemas** [illegible]941 (1975), **Antes que el tiempo acabe** [illegible] guirnaldas fugitivas (1982), [illegible]navidad de Vicente Núñez (1984).

RECITAL A CA año obtiene el premio Príncipe [illegible] También consiguió el premio **CONMEM**de poesía Ciudad de Melilla en [illegible]ra **Fieles guirnaldas fugitivas**, [illegible]a reeditar.

[illegible]te reside en Torremolinos (Málaga).

las cinturas de los amantes.
Al crepúsculo,
surgía Persia como un lento girasol de fastuosidades,
y el bárbaro etíope, negro fénix llameante,

consumía sus entrañas en el furor celoso de la caza
mientras Ceylán los bosques de canela y caoba
silenciaba con el ala de sus pájaros misteriosos.
Muchacho infatigable, bajo la dulce lámpara,
tal vez buscaba una secreta dicha
apenas confesada en su interior.
Cuando los días pasaron, él ya supo
que su destino era esperar en la puerta mientras otros
[pasaban.
Esperar con un brillo de sonrisa en los labios
y la apagada lámpara en la mano.

(De *Antiguo muchacho*)

PABLO GARCIA BAENA

Nace en 1923. Su pertenencia a la revista **Cántico** desde su creación en 1947, como director y editor junto con Ricardo Molina y Juan Bernier, marca cronológicamente su producción poética. El intimismo culturalista, el refinamiento formal y el tratamiento vitalista del tema amoroso son las notas distintivas de su producción que desde ese momento comprende: **Rumor oculto** (1947), suplemento de la revista **Fantasía**, **Mientras canten los pájaros** (1948) y **Antiguo muchacho** (1950); publicaciones en la nueva etapa de **Cántico** (1954-57), **Junio** (1957), **Oleo** (1958), **Almoneda** (1971), **Poemas 1946-1961** (1975), **Antes que el tiempo acabe** (1978), **Fieles guirnaldas fugitivas** (1982), **Gozos para la navidad de Vicente Núñez** (1984). En este mismo año obtiene el premio Príncipe de Asturias. También consiguió el premio internacional de poesía Ciudad de Melilla en 1989 con su obra **Fieles guirnaldas fugitivas**, que se vuelve a reeditar.

Actualmente reside en Torremolinos (Málaga).



Rumor oculto

Quiero que sea mi verso
como luna de abril,
como las rosas blancas,
como las hojas nuevas.
Que mi cítara suene
como el agua en la yedra,
que mi canto sea nada
para que lo sea todo
y que a mis versos caigan
heridas las estrellas.

…en sus íferos,
…ncipientes que
…es y allí, en
…a inspiración,
…ita y como un



Rumor oculto

Quiero que sea mi verso
como luna de abril,
como las rosas blancas,
como las hojas nuevas.
Que mi cítara suene
como el agua en la yedra,
que mi canto sea nada
para que lo sea todo
y que a mis versos caigan
heridas las estrellas.

NOVIEMBRE

EN EL VERSO, UNIVERSO

Pablo García Baena

"La poesía aparece en los momentos más inoportunos"

¿Cuándo, cómo y por qué escribe poesía?

Con la adolescencia, la guerra, la muerte de un ser muy querido, descubro la poesía de la generación del 27, de Juan Ramón, de los Machado y encuentro en esos poetas no una respuesta pero sí una emoción, un desasosiego semejante al mío de aquellos días. Intento ser su eco.

¿Qué nota cuando escribe versos?

Como una grave enfermedad de la que quiero librarme. A veces hay que sajar y escribo.

¿Cree usted que la perla no se explica por la ostra (Proust)?

¿Cómo ve la relación entre la obra y usted? ¿Cree en la inspiración?

La ostra es necesaria defensa de inoportunos, aislamiento creador, torre de marfil precisa y, ella, la ostra sí explica la perla. Mi poesía, obra es un tanto exagerado, es biográfica, el diario de mis días. Lo escrito, de alguna forma lo he vivido aunque sean sueños, cine, libros, sombras imaginariamente reales que vivieron conmigo apasionadamente.

Sí, creo en las voces que nos hablan como a Juana de Arco. Lo malo es que a veces nos equivocan y llevan a la hoguera.

¿Qué piensa usted de la métrica, de la rima (consonante y asonante)? ¿y del verso libre?

No me parece que la rima o la métrica sean necesarias a la poesía. A veces suena como los cascabeles de un bufón grotesco o almidona ideas en rigideces. Pero sí alguna norma, incluso en lo que llamamos tan desangeladamente "prosa poética". El censor que corta o alarga es el propio poeta. Por otra parte el verso libre es, como sabemos, un ensamblaje de ritmo o de sonidos.

¿Cuál es la función de la metáfora en su poesía? ¿Puede citarnos algunas que le parezcan características o de las que está satisfecho?

Decía Rosa Chacel que la metáfora es la emanación más pura de la poesía y su función me parece innegable; puede aclarar lo inconexo, el sonambulismo, la neblina de algún poema o alhajar, oscureciendo, la pobreza de lo cotidiano. Sugerir, no nombrar. Puedo citar tantas de Góngora que verdaderamente me satisfacen...

¿Valora la originalidad? ¿Por qué? ¿con qué tradición se ve?

La originalidad buscada es una de las lacras poéticas y fue muy fácil con las vanguardias. La individualidad, la innovación, la voz personal que casi siempre van unidas a la independencia del poeta, no pueden imitarse.

Otra tradición no conozco ni me encadena que no sea la del júbilo de la palabra.

¿Qué le gusta de lo que han dicho los críticos (cítelos, por favor) de su poesía? ¿Tiene idea de su público? Alguna anécdota relacionada con su poesía.

Los que se han ocupado de mi obra no han sido críticos sino amigos, aunque la amistad llegara después de leerme. De esos amigos que hicieron una apreciación benévola de mi labor destacaría a Guillermo Carnero, a Luis Antonio de Villena, a Fernando Ortiz, a José Infante entre los actuales. En mis inicios me alentaron con sus artículos Gerardo Diego, Rafael Laffón, Melchor Fernández Almagro.



Retrato de Pablo García Baena por Miguel del Moral (1959)

Sí, es indudable que tengo un público que a veces me abandona. Cuando esto ocurre me consuelo pensando que el acto o lectura fue mal organizado.

¿Cómo ve la relación de su poesía con sus otros oficios o actividades?

La poesía gusta de las dificultades y suele aparecer en los momentos más inoportunos. Nunca he tenido esas horas para dedicárselas –abrir la oficina poética– y cuando lo he hecho su huida ha sido estrepitosa.

El autor opina

RUMOR OCULTO. Primer libro, escrito desde el ardor y la torpeza de la adolescencia. En él están los primeros amores y los primeros olvidos y una teatral pero verdadera melancolía. Los escritores preferidos de esta época se transparentan en los poemas novatos, pero cuando se han hecho nuevas ediciones no he querido cambiar nada. Sería falsear, pues yo no soy el poeta de 1946.

MIENTRAS CANTAN LOS PÁJAROS. Aquí la voz se hace más personal y eminentemente cálida. Los temas bíblicos, crueles y lujosos, los perfumes agrestes de la primavera, la honda soledad de los campos esmaltan el libro como en un tapiz renacentista.

ANTIGUO MUCHACHO es la evocación desde la nostalgia de la infancia y la pubertad y donde no abandona al poeta la pasión por el tiempo ido. Esos recuerdos de niñez tienen sombra de árboles en huerto cerrado, en paraíso.

JUNIO tiene luz de plenitud carnal, de triunfo del amor. El poeta se identifica con el cortejo del verano y la felicidad

es el resultado de las sensaciones como en *Les nourritures* gideanas. La sensualidad domina la palabra.

ÓLEO. Tras el pagano carnaval que fuera *Junio* el poeta en-cuentra en este libro su Miércoles de Ceniza. Se habla desde la soledad y casi el arrepentimiento.

ALMONEDA fue la vuelta a las publicaciones tras largos años de silencio.

ANTES QUE EL TIEMPO ACABE es un libro de madurez. El vitalismo, que no falta en algunos poemas, se ve ya desde la colina del adiós. Alguien habló de testamento y en él está la añoranza de unas pasiones que aún arden con resplandor de ocaso.

GOZOS PARA LA NAVIDAD DE VICENTE NÚÑEZ. Juguetes navideños que acercan, humanizan y convierten lo sagrado en menesteroso, con el aire clásico de pastorales y villancicos.

FIELES GUIRNALDAS FUGITIVAS. Libro de homenaje a los mitos que desde siempre me acompañan: los libros preferidos, Córdoba, la liturgia, la amistad o la muerte. El autor sabe que la fidelidad es también pasajera.

ECLIPSE

Y las nubes azules ocultaron tu
rostro...

Jarrones decadentes
en un parque neoclásico,
el acanto acaricia
estatuas mutiladas.
Tritones coronados
con espuma de estrellas
en la verdina quieta
de un estanque sin agua.

Y las nubes azules ocultaron tu
rostro...

Alrededor de ti
la mirada sin vista
de los mármoles rotos

(De *Rumor oculto*, 1946)

PRIMAVERA

A José Manuel Cardona

Ámame, Primavera, en esta tarde
en que el sol es un pájaro cautivo
que revuela en la jaula azul del cielo.
Oh, díme, Primavera, si este dócil
aire que expira dulce entre mis manos
sólido y tan suave como el pliegue
flotante de la túnica de un ángel,
anuncia tu llegada presentida.

Ámame, Primavera, en esta hora
inacabable, cuando un carro lento
gime por el camino en cuesta, torpes
los viejos mulos bajo el sol y el látigo.
Hay una calma que el cuerpo adormece
y una secreta ansia arrolladora
que sueña con besar húmedos labios
en los morados lirios entreabiertos.

Ámame, Primavera, en esta hora
en que toco la seda de la tarde,
en esta hora virgen que se escapa
ven y enciende tu antorcha de perfumes
en mis ojos que anhelan tu venida.

(De *Mientras cantan los pájaros*, 1948)

LAS TRES VIEJAS MUJERES

Lloraban quedamente por largas galerías
las tres viejas mujeres.
Levantaban cortinas a otras tardes lejanas
y detrás de los vidrios
el velo de su aliento se bordaba de fechas,
de iniciales, de llanto...
La estancia en el olvido de vasos disipados
derramaba la noche sombría de las violetas
y la cera caliente de los nardos
sus lágrimas cuajaba sobre rasos marchitos.
Cúpulas de suspiros coronaban los muros
como la verde ortiga sobre antiguas ruinas
y el otoño su cuerno de luna hendía, rosa,
por muebles enfundados y espejos desvaídos.
Había un oro naranja en las finas molduras
y besos que jamás llegaron a sus labios
escritos en la tinta perdida de las cartas,
y el fuego perfumado de las flores silvestres
deshacía sus cenizas en las bellas novelas
donde las heroínas se llamaban Carlota
y su pelo era rubio como una llama líquida
y el amor conocían...
Al acostarse, siempre, se miraban los hombros
en la pupila turbia del espejo.
Eran hombros de niebla, de ámbar mortecino,
de nácar que en escamas fuera cayendo pútrido.
Hombros que envejecieron el abrazo lánguido
de los sedosos chales.
A la luz solitaria de la pobre bujía
volvían a adornarse de entredoses pasados,
de plumas, de lazadas. Hablaban como en tiempos:

Recuerda bien, Eulalia.
Adolfo era entonces capitán de corbeta...
Julia, ese pasacintas. ¡Qué fiesta, Carolina!

Y mientras ellas hablan la polilla roe lenta
en las viejas pamelas los melados racimos
y el marabú suave
y la luna derrama en silencio sus óxidos.
Mas una tarde... Era la tarde como un cisne
azul que picoteara su pecho ensangrentado.
Lloraban quedamente por largas galerías
las tres viejas mujeres y a su balcón llegó
un rumor de violines destrenzando sus crenchas
y las tres sonrieron y sus ojos iguales
sonrieron, sus ojos que habían esperado
violines en el alba sepulcral de Noviembre,
en las noches de Junio que se ciñen al cuerpo
como otro cuerpo amante,
en el grito de Abril que escapa como un pájaro...
Salieron a la calle. Con sus cintas al cuello,
sus camafeos de ágata y sus guantes calados
andando torpemente se perdieron riendo
por la gran avenida del parque donde otoño
guarda en pálidas urnas exangües corazones.

(De *Antiguo muchacho*, 1950)

BAJO TU SOMBRA, JUNIO...

Bajo tu sombra, Junio, salvaje parra,
ruda vid que coronas con tus pámpanos las dríadas desnudas,
que exprimes tus racimos fecundos en las siestas
sobre los cuerpos que duermen intranquilos,
unidos estrechamente a la tierra que tiembla bajo su abrazo,
con la mejilla desmayada sobre la paja de las eras,
la respiración agitada en la garganta
como hilillo de agua que corriera secreto entre las rosas
y los labios en espera del beso ansioso
que escapa de tu boca roja de dios impuro.
Bajo tu sombra, Junio,
yedra de sangre que tiende sus hojas
embriagando de sonrisas la pared más sombría,
la piedra solitaria;
Junio, paraíso entre muros, que levantas la antorcha de tus árboles
ardiendo en la púrpura vesperal,
bajo tu sombra quiero ver madurar los frutos,
las manzanas silvestres y los higos cuajados de corales submarinos,
la barca que va dejando por los ríos lejanos sus perfumes,

Bibliografía

Rumor oculto. Revista *Fantasía*. Madrid, 1946. 2ª edición, facsímil, suplemento de "Calle del Aire". Sevilla, 1979.
Mientras cantan los pájaros. Revista *Cántico*. Córdoba, 1948.
Antiguo muchacho. Colección "Adonais". Madrid, 1950. 2ª Edición, "Colección Retorno". Madrid 1992.
Junio. Colección "A quien conmigo va". Málaga, 1957.
Óleo. Colección "Agora". Madrid, 1958.
Antología poética. Ediciones Cuadernos del Ayuntamiento de Bujalance, 1959.
Almoneda. Colección "El Guadalhorce". Málaga, 1971.
Poemas. Edita Ateneo de Málaga. Málaga, 1975.
Antes que el tiempo acabe. Cultura Hispánica. Madrid, 1978.
Tres voces del verano. Cuadernos "Villa Jaraba". Málaga, 1980.
Poesía completa. Editorial Visor. Madrid, 1982.
Fieles guirnaldas fugitivas. Anticipo del libro del mismo título en los cuadernos "Jarazmín". Málaga, 1982.
Gozos para la navidad de Vicente Núñez. Editorial Hiperión. Madrid, 1984. 2ª edición, El Monte. Sevilla, 1993.
Antología última. Colección "Tediria". Málaga, 1989.
Fieles guirnaldas fugitivas. Premio Ciudad de Melilla, 1989. Colección "Rusadir", 1990. Edita Ayuntamiento de Melilla.

En prosa
Lectivo. Libros Fin de Siglo. Jerez, 1983.
El retablo de las cofradías. Diputación de Córdoba, 1985.
Calendario. Colección "El manatí dorado". Málaga, 1992.

Biografía

Córdoba, 1923. Primeras letras en la escuela pública "López Dieguez" (donde ahora una cerámica recuerda tal hecho), Colegio Francés, Instituto Nacional, Real Colegio de la Asunción, Maristas, Escuelas de Artes. En 1947 funda y dirige la revista poética *Cántico* con Ricardo Molina, Juan Bernier, Julio Aumente, Mario López y los pintores Miguel del Moral y Ginés Liébana. Desde 1965 reside habitualmente en Málaga. Hijo predilecto y medalla de oro de su ciudad natal en 1984, este mismo año se le concede el premio "Príncipe de Asturias de las Letras". Hijo predilecto de Andalucía desde 1988 y "Premio de las Letras Andaluzas" en 1991.



los bosques, las ruinas,
las yuntas soñolientas por los caminos
y el zagal cantando con un junco en los labios.
Quiero oír el inquieto raudal de los torrentes,
el crujido de las ramas bajo el peso del nido
y el resonante silencio de las constelaciones
entreabriendo sus alas como pájaros espumantes de fuego
al fúnebre conjuro de los nocturnos pífanos.
Bajo tu sombra quiero esperar las mañanas fugitivas de frescura
y los atardeceres largos como miradas
cuando todo mi ser es un canto al amor,
un cántico al amor entregado,
mientras las manos se curvan sobre las espaldas desnudas
y mis párpados se tiñen con el violento jacinto de la dicha.

(De *Junio*, 1957)

PALACIO DEL CINEMATÓGRAFO

Impares. Fila 13. Butaca 3. Te espero
como siempre. Tú sabes que estoy aquí. Te espero.
A través de un oscuro bosque de ilusionismo
llegarás, si traído por el haz nigromántico
o por el sueño triste de mis ojos
donde alientas, oh lámpara temblorosa en el cuévano
profundo de la noche, amor, amor ya mío.
Llegarás entre el grito del sioux y las hachas
antes de que la rubia heroína sea raptada:
date prisa, tú puedes impedirlo. O quizás
en el mismo momento en que el puñal levanta
las joyas de la ira y la sangre grasienta
de los asesinatos resbala gorda y tibia,
como cárdena larva aún dudosa
entre sopor y vida, goteando
por el rojo peluche de las localidades.
Ven ahora. Un lago clausurado de altos
árboles verdes, altos ministriles, que pulsa
la capilla sagrada de los vientos
nos llama; o el ciclamen vivo de las praderas
por donde el loco corazón galopa
oyendo al histrión que declama las viejas
palabras, sin creerlas, del amor y los celos:
"Pagamos un precio muy elevado por aquella felicidad";
o bien: "Ahora soy yo quien necesita luz",
y más tarde: "Tuve miedo de ir demasiado lejos",
en tanto que el malvís, entre los azafranes
del technicolor, vuela como una gema alada.
Oh, llega pronto junto a mí y vence
cuando la espada abate damascenas lorigas
y el gentil faraute con su larga trompeta
pasea la palestra de draperías pesadas
junto al escaño gótico de Sir Walter Scott.
Vence con tu áureo nombre, oh Rey Midas; conviérteme
en monedas de oro para pagar tus besos,
en el vino de oro que quema entre tus labios,
en los guantes de oro con los cuales tonsuras
el capuz abacial de rojos tulipanes.
Vendrás. Alguna vez estarás a mi lado
en la tenue penumbra de la noche ya eterna.
Sentado en la caliza de astral anfiteatro
te esperaré. Tal ciego que recobra la luz,
me buscarás. Tus hijos estarán en su palco
de congelado yeso, divertidos, mirando
increíbles proezas de cow-boys celestiales,
y yo ya sabes dónde: impares, fila 13.

(De *Óleo*, 1958)

VENECIA

Allí Venecia en el otoño adriático...
P.G.B.: Antiguo muchacho.

A Nadia Consolani

Allí Venecia en el otoño adriático
su veronés veneno verdeante,
su carnaval mojado desparrama,
reparte entre las manos del viajero
camisetas rayadas, bucentauros,
palomas ciprias hacia San Giorgio.
Llegan todos ansiosos; kodak, planos,
¡oh Venecia!,
tarjetas del albergo Paganelli.
Oros líquidos caen de los bulbos hinchados,
de las cúpulas tensas,
la corrupción nos cerca entre tus brazos náyades.

Chorreantes caballos patalean agónicos
los desteñidos bronces. Suena el tiempo
y te hundes, Venecia,
erizada de escamas como un reptil heráldico,
nos hundimos contigo en tu estancado páramo,
en ligeros pecados como música o lluvia,
frutales azafates donde bichean los vermes.
Se abrazan los tetrarcas en el pórfido,
presta la espada a la erosión del beso,
a la campana virgen del diácono.
Y te vuelves al mar, tu padre incestuoso
que te posee abierta, a la costumbre,
pintada actriz que sabe que el amor es moneda fugitiva,
vieja opulenta que fuiste Serenísima,
madre de usuras y mercaderías,
en tu diván de légamo y recuerdo.
Vuelves al mar. Por la Laguna Muerta
el cementerio flota como un ahogado oscuro,
barcazas de difuntos al olvido,
riada de sollozos alejándose;
Lord Byron, corazón de cornalina,
indumentos gofrados de Fortuny,
laureles dannunzianos,
rojas gemas al cuello de Desdémona,
Ana Karenina y su pamela paja
–niebla al fragor de la locomotora–:
"Usted puede arrastrar mi nombre por el lodo".
Arrástranos contigo, cortesana del agua,
sueltos los ceñidores, los secretos,
cloacas engullendo últimas resistencias,
carmíneas lumbrerías del deseo.
Rige la podredumbre carnal con tu tridente,
caduceo florido, muslo, armiño encharcado,
mientras tus muros caen al liquen de los labios,
góticas cresterías hacia el fondo,
hacia el silencio, lecho, adormidera
a tu fango de hastío y de sabiduría,
a tu esplendente fin inexorable,
Venecia

(De *Antes que el tiempo acabe*, 1979)

LA COCINA DE LOS ÁNGELES

Qué ir y venir esa Noche
por las cocinas del cielo!
Clara, en el punto de nieve,
Teresa, entre los pucheros.
La Carmen Soto vigila
calderetas y torreznos
en tanto tocan a laudes
almireces y morteros.
Sumiller de mesa y boca,
pejes en nácar de Méjico,
Tobías el caminante
porta en azafates bellos
y adobado en pepitorias
el corzo de San Huberto
flamea entre las canelas
que inciensan fulvos braseros.
Amarguillos y perrunas
pizcan los franciscos legos
y los ángeles peinándose
el almíbar del cabello
rompen el alinde cande
de cornucopias de yelo.
Pinches son los serafines
y con albos pañizuelos
espejean como plata
los platos de los plateros.
Francolines de Milán,
plumas de rojo capelo
en horno de palosanto
doran pechugas al fuego.
Los pastores, que son hombres
de recental paramento,
cuecen habas, hierven gachas,
majan sal de salmorejos
y la majada se niebla
al humo de los espetos.
Parihuelas con salvillas,
frutas de sartén, buñuelos,
alfajores, bartolillos,
alojas de caramelo,
bechamelas, mostachones,
capuchinas, borrachuelos,
colman bandejas de azófar,
enmelan los lienzos duendos
y como hostiarios relucen
dulceras en los chineros.
El caldo de la Parida,
en áureo grial enhiesto,
al dar en punto las doce
sirve el Maestresala atento.
La Virgen, como es ayuno,
un suspiro es su alimento
y al Niño recién nacido,
en níveo pórfido cuenco
que vela mano de ámbar,
da la leche de su pecho.

(De *Gozos para la navidad de Vicente Núñez*, 1984)

LOS LIBROS

A José Manuel Blecua

Llegan todos los días libros. ¿Nuevos?
Albor primero, lumbre contenida,
noticias de dominios abolidos.
Abres, cierta cautela, azar y páginas.
Seguirá todo igual, vida, muerte, ruinas
del amor? Tú ya lejos.
Ávido lees. Desgana. Desaliento.
Irrespirable es el hedor del calco,
las lágrimas prestadas glicerina,
gruesos cirios eléctricos alumbran
al amor en las cámaras ardientes.
Y esto era todo, aquel deslumbramiento?
Silencioso entreabres la ventana
y aspiras, desde alto, vasta noche.
Turba la madreselva y estás solo.
¿Salir ahora? No te espera nadie.
Vuelves a tus amigos reales: seminario
de Bensançon, Fabricio
–las violetas de Parma junto al guante–,
Sor Teodora de Aransis, rúas húmedas
de Dublín. Vivos Joyce, Galdós, Stendhal.

(De *Fieles guirnaldas fugitivas*, 1990)

SPANISH MONASTERY

Por aquí resonaron las espuelas,
velaron armas.
A la honra de Dios todo se hizo,
la espada en sangre.
Y rezaron nocturnos a la Virgen:
era Guiomar.
Pasaron –De profundis– flagelantes
torsos desnudos.
E irguieron en pavés difunta gloria
de los maestres.
Degolló el viento lirios como voces
de escolanía.
Anidó la corneja en los calcáreos
yelmos caducos.
Y el olvido acampó bajo las bóvedas,
nubló trofeos.

Casta luz de Segovia que hornea las columnas
con leña de oraciones. Ahora, en la otra orilla
lengua extraña destierra el latín del salterio
y sobre el enlosado del claustro las pisadas
descalzas que marcara silencioso el ayuno
las borran las parejas de camisa floral,
el batido de fresa chorreante en la mano.
Qué lejos el Eresma de álamos novicios.
La piedra no recuerda.

(De *Tríptico de Miami*, inédito en libro)

B.R.A.C. nº 127.
Córdoba, julio-diciembre 1994.

POÉTICA DE LA CREACIÓN

PABLO GARCÍA BAENA
ACADÉMICO DE HONOR

Alguna vez, en esta Córdoba que ya no conozco pero a la que vuelvo siempre al acecho de encontrar la Córdoba perdida, me parecen de nuevo aquellos días de dicha al sorprender de las buganvillas derramantes sobre un muro, el sereno soñar de las campanas conventuales, el compás o la plaza reducida donde la cal recorta una casa que amamos. O por los pinos y castañares de Trassierra y de Sandua ante el revuelo de pájaros en las altas copas, el dibujo de la luz incipiente que camina a su ocaso entre el varal frondoso, detenía mis pasos en las errantes sendas donde la hierba verdea equivocando el tránsito, borrando huellas a la vera de la jara y el hinojo. Y en ese entreabrir de la soledad al silencio y a la belleza, al borde mismo de la poesía, recordaba vivas aquellas palabras del "Ocnos" cernudiano: "Mirar, mirar, ¿Es esto ocio? ¿Quién mira el mundo? ¿Quién lo mira con mirada desinteresada? Acaso el poeta y nadie más. En otra ocasión has dicho que la poesía es la palabra. ¿Y la mirada? ¿No es la mirada poesía? Que la naturaleza gusta de ocultarse y hay que sorprenderla mirándola largamente, apasionadamente. La mirada es un ala, la palabra es otra ala del ave imposible".

Ya vuela libre. Ya esa embriaguez de mirada y palabra sostienen firmes lo real absoluto: la poesía con la honda raíz de lo plástico, de lo terrestre.

Más algo falta aún al vuelo que define el espacio. Vanas serán miradas y palabras si no consiguen, y esa es la misión del poeta, que su emoción, su legado al tiempo, pueda vivir en otras mentes, aunque de forma quizá distinta al transmitirlo. Lograr esa "cámara de los secretos" donde la palabra apenas musitada despierte en el que lee sus más veladas voces interiores, levantar esa difícil participación del lector –por otra parte necesaria como el coro en los sagrados ritos– es la humilde transcendencia de la poesía. No importa que el eco equivoque a la voz; lo dijo Paul Valery: "mis poemas tienen el sentido que se les dé, el que yo les doy se ajusta sólo a mí". Fieramente humano el poeta no es el mago infalible y su realidad es también la realidad de los otros.

Si la poesía es "el pasado, el presente, el infinito, lo que fue, lo que es y ha de

ser siempre", su emoción vagabunda existirá solamente en la medida en que responde a un deseo, a un interior anhelo común; y en todo esto se empareja con el amor y es la imaginación la que va más allá de lo tangible haciéndolos, deseos, anhelos, paradójicamente carnales, corpóreos. El poeta parece tener la llave de un universo donde lunas rojas, músicas increadas, labios fríos al labio, lucen, suenan, rozan, en una naturaleza enriquecida, pero de todos.

Una luz vigila en la noche. Acerquémosnos al poeta en el momento de la creación. Sí, lo veo, está solo. Y lo imaginas, como tú tantas veces, bajo la cruda lámpara en altas madrugadas. La noche, auspiciadora de embelecos, iluminada por la llama de amor viva en la noche de los místicos, oscurecida por el capuz de las nubes en la noche lúgubre de los románticos. La noche de sombras de Poe, la noche de amadas inmóviles de Bécquer, la noche que ríe descarada en las tabernas de Catulo, acompaña desde los libros el reducido cuarto. Y nos acordamos, en la indecisión de las líneas escritas sobre el papel blanco, de la cita de Lamartine:

Musa, contempla a tu víctima.

Así solitario y rebelde hasta con su propio creador, de tal forma es humano, irá naciendo el poema. En busca de ese don disputado avaramente, escatimado a veces, se moverá el poeta obstinado y sonámbulo por su cubil de sombras: allí están el amor, y la soledad y la muerte. El poeta los revive fúlgidamente como en aquellas viejas fotografías iluminadas por un fogonazo de magnesio. A veces es una luz cruel y devastadora la que ilumina por dentro la carne del poema. Otras, por el contrario, la tristeza irá dorando suavemente de otoño las viejas ruinas de los días. Mas la frontera entre realidad-arte y ficción-vida, es mínima y el poeta llega a crear un engaño veraz. Tan veraz que Ortega y Gasset escribe que el poeta aumenta la realidad. Y añade "que un científico es superado por otro que le sigue: un poeta es literariamente insuperable". Y a esto se acerca Octavio Paz cuando dice que cada obra artística es objeto único, insustituible, no una herencia y, al contrario de lo que ocurre con la técnica, una conquista, algo que inventa cada creador.

Ese creador que dejamos solo ante el papel albo, letal, de nieve donde inquirir pisadas, aislado vigía de la noche como el torero en su enclaustrado promontorio. Crece alrededor de él un bosque de silencio. Un centelleo de palabras, de señas, de murmullos, a veces desechados, a veces dolorosos le cercan. Y es una vida intensa de ideas y sensaciones la que intenta fijar, descubriéndose en el recuerdo a sí mismo. En esa búsqueda infatigable el poeta no se alejará de su biografía interior al revivir los cotidianos actos de los días; el crecer de la hierba y el cuchillo del heno, la dulzura y la larva de los frutos, el vino caliente de junio y su desesperación.

Si la novela como se ha dicho es autobiografía, hasta el extremo de que Flaubert exclamara: "Madame Bovary soy yo", el poeta en interrogatorio íntimo a lo que es su vida –el pavoroso incendio del tiempo devorando los días– indagará en un dietario sinceramente riguroso el goce o la pérdida de lo que fue gloria momentánea, la cristalización de algo vivo, canción, carne, perfume. Juan Ramón Jiménez asentirá que "la órbita de la poesía es la vida misma, hombre y mundo".

Y el doctor Castilla del Pino escribe: "Cuando la fantasía se concreta en una obra de arte literario, este resultado –una novela, un poema– remite directamente al autor cualesquiera que sean las mediaciones instrumentales de que se valga".

El dominio del conocimiento permitirá al poeta bajar por las profundas calas que le aseguran una teoría de su arte. Indeciso siempre, le parecerá vagamente contemplar un estanque a la luz de la luna y su emoción ante la belleza se mezcla con los recuerdos del hombre al que ve arando junto a la orilla o a los enamorados que se abrazan en la penumbra. Comprenderá más tarde que es una página de Yeats la que está reviviendo, pero esos enamorados, ese desdoblamiento en otra dimensión ¿no es él mismo? Vivida, escrita, la emoción está ahí palpitante, transmitida a través del tiempo.

Tocando está a la puerta la sabia memoria del pasado que nos acercará poetas y símbolos. Entre los nuestros, Góngora podría ser el poeta de la perfección, el frío fuego del diamante. Aquilatar ese diamante en serenidad es tarea de fray Luis de León. Poetas heridos por la gracia son los anónimos del Romancero, Gil Vicente o Lope de Vega –los que modernamente imitaron su neopopularismo no pasan de graciosos–. Poeta de la dulce armonía sería Garcilaso. Y Lorca una lumbre trágica consumiendo poesía y vida. Mas ¿quiénes son los poetas de la emoción entre nosotros? Sin dudarlo San Juan de la Cruz, Bécquer, Juan Ramón Jiménez: el ventalle de cedros, el arpa en el salón oscuro, las lilas húmedas golpeando un cuerpo hermoso, nos acompañarán siempre. Esa emoción que nos turba como un espectro amigo con sus leves pisadas en nuestro corazón.

Volvamos al poeta y su desnuda celda iluminada como un ojo en la oscuridad. En total desvelo, investigándose a sí mismo como decía Heráclito, redescubriendo el rostro sin engaños para poder reconocerse. En ese proceso del conocimiento María Zambrano clareará esas voces, ese rumor en la profunda cueva y ya no estará solo el creador. Reaparecerá el ser escondido en máscaras, sombras, sueños. El poeta será su doble y a la vez su antagonista. "El otro. Lo otro. El otro es la compañía que todo ser necesita".

Establecido el inevitable diálogo, la cita de Cernuda sobre mirada y palabra como alas de la poesía recobrará su elevadora dinámica. Y a ese ¿quién mira el mundo? ¿quién lo mira con mirada desinteresada? podríamos decir que es el niño, aprendiendo a veces a mirar de la mano del padre, aprendiendo a leer, que es otra manera de mirar, en los ojos de la madre. Y será la infancia con la sorpresa vibrando fresca, inocente a cada paso de un mundo que, en esos instantes, será sólo nuestro: paisaje, ciudad, animales, cosas.

Discurrirá el río en asombro junto a la adelfa roja –porque el color será también definitivo y determinante, al contrario de esos sueños de amanecida y celuloide rancio donde transcurre la acción en blanco y negro–. Y copiará el río no unas altas montañas indescriptibles como las de las láminas de la enciclopedia, sino unos suaves montes donde se alzará la encina, el pino, el olmo, los almezos. Moverá el olivo sus hojas interrogantes de verde, de plata, como si quisiera darle al niño su lección de versatilidad en un universo cambiante. Blanco como el torrente, las crines en lava desbordante, braceará el caballo en la siesta de agosto. Y la humildad franciscana del asno con su hábito de resignación. Y el gallo negro, centinela del clarín y la arenga en la soberanía de su comarca. Bajarán los reba-

ños, balidos de víctimas por las cañadas reales y la perdiz enjaulada lanzará su endecha de traición. Todo pintado en el asombro, todo nuevo grabando la cinta virgen de la imaginación, el intuir sensible por primera vez y para siempre. Y la amapola trémula, y la rosa soberbia, y la magnolia febril, y el lirio heráldico. Cerca de ese paisaje y de ese río estará la ciudad. Piedras calizas de los templos, gritos del vendedor en el mercado, líneas de sombra las estrechas calles. Oídos nuevos para la encelada guitarra junto al patio que recata el movible arabesco de la cancela. El pan moreno de la belleza repartido en comunión de fidelidad, nutriendo altos ideales. Algún día, esas manos amigas lo acercarán hasta el mar y el niño creerá ciegamente que se encuentra ante la grandeza de Dios.

Sobre este hondo y limitado orbe infantil caerá la noche. Otros mundos desde ese cosmos obscuramente palpitante le enviarán su mensaje, el misterioso discurrir en órbitas sonoras e inmutables de estrellas, constelaciones, astros. Y será el firmamento ingenua carta astral, astrolabio donde brillan los cuerpos celestes con nombre familiares, humanos: el Carro, los Gemelos, la Cabeza del Caballo, el Boyero, los Canes, el Cisne. Enigmáticas, desterradas, incomprensibles todavía para la mente expectante del niño, sonarán las denominaciones de Aldebarán, Sirio, Orión, velados heraldos que, como en los cuentos orientales, sus vestiduras de oro presagian países nunca visto y son dueños de cifras mágicas para los prodigios más fantásticamente reales. Y con la noche compartía un adormecimiento de aventuras en ciudades almenadas de cuarzo, con lunas múltiples en espacios insondables y pájaros posados como góndolas en lagos reberverantes de esmeralda. Pasado el tiempo leerías en el *Bomarzo* de Mújica Laínez: "Mi gran placer sensual ha derivado siempre de la felicidad de los ojos. Ni el orden melódico más exquisito, ni el aroma más raro, ni el contacto con la piel humana más dorada y suave, ni el vino, ni el beso pueden procurarme el goce que los ojos me brindan".

El niño con su larga mirada limpia crea los miedos, los mitos, los altares que han de acompañarle siempre. Y dirá Baudelaire: "la poesía –o el genio– no es más que la infancia recobrada".

Paralela a la mirada, alzándose gemela de ella como alas de arcángel, llegarán las palabras, brotará ese diálogo que tiene mucho, con sus reticencias y sus deliquios del lenguaje de los enamorados. Tal vez esa primera palabra sobre la que organizar la arquitectura del poema le será dada, la poesía es un don dice Holan, "en el sitio menos oportuno, un autobús, una visita impertinente o la parada de un semáforo. Y esto me recuerda con todo respeto y a la vez cómicamente, aquellos arrebatos de Teresa de Jesús en el ajetreo de las sartenes: Y también aquel cuento obsesivo de Borges donde "El Aleph" acecha en un angosto sótano, con sus espejos que reflejaban infinitos y donde podían verse a la vez el alba y la tarde, las muchedumbres inquietas y el tigre desdeñoso de los suicidas.

No se piense, en este advenimiento de la palabra, que hay específicos vocablos poéticos. Toda palabra engastada en el concepto necesario puede ser afortunadamente poética. De hecho lo es todo el lenguaje. Con el modernismo, en los años finales del siglo XIX, caricaturas en los periódicos de la época mostraban algunos de los nuevos poetas emergiendo de un saco donde iban escritas las palabras más usuales de su léxico y que solía ser la gama joyante de ópalos, zafiros, rubíes, madre–perlas. Otra cosa distinta es la predilección de un autor por determinadas

palabras, hasta el punto que un adjetivo puede ser el santo y seña de su identidad; los amigos de las estadísticas tienen confeccionados estos inventarios. Y Moreno Villa sostiene "que esa palabra repetida es la clave de nuestro sentimiento, la semilla profunda de nuestra psique".

Palabra esencial en el tiempo pero ¿qué criba usar entre el fulgor de voces afines? Siempre la más justa, la más iluminadora, sin tener miedo, pero sí cuidado, en el uso de palabras arcaizantes, porque lo que puede ser un acierto resulta a veces "pastiche" risible. El maestro Azorín, tan injustamente alejado de nuestras lecturas de hoy señalaba esta característica del nuevo lenguaje enriqueciéndolo con "viejas palabras, plásticas palabras, a fin de aprisionar menuda y fuertemente la realidad". Al fin y al cabo esta era la lección que había dado Góngora volviendo las aguas estancadas al manantial latino. Gustó también Azorín en su prosa de estos sabores desusados, con verbos tan gráficos como fruir, jabardear o esplendorear, con sustantivos tan sonoros como pichel, brial, anacalo, limeta o alarife. Lo mismo hizo atentamente Valle Inclán, y otro levantino, Gabriel Miró, nos aficionó al paladeo sensual y goloso de las sílabas, y las palabras no perdieron su añeja belleza ni la prosa su modernidad. En cambio miramos como falsificaciones de anticuario la armadura verbal de un Ricardo León o de un Pereda: bajo la celada, el pavés o el escudo sólo encontramos las vendas de las momias.

Siempre se enfrentará el poeta a la dificultad de discernir la materia poética ¿Cómo hacer la elección? ¿Cuál será el resultado mejor? ¿Qué senda seguir? Todo lo aprendido en viejas y nuevas estéticas, la búsqueda de hallazgos que no sean reiterativos, el huir de toda transcendencia, el encontrar el preciso tono menor de una conversación en la atardecida, el contraste entre la retórica y la cotidianidad puede ser también equivocado objetivo. Al final el poeta se encontrará solo en lucha ciega como Jacob con el ángel. Y nos acordamos de José Miguel Ullán y de un hondo y breve poema suyo que lleva a la sonrisa:

Todo es azar. El papel
y la herida que lo habita.
Más necesita, eso sí
un raro candil: La sed.

Esas escaleras tendidas a la introspección, esas antenas de la memoria nos llevarán al final hacia el incierto acaso de elegir, como en el verso de Machado, entre las voces, una. Pero ya lo sabemos: "La poesía no es lo que se busca sino lo que se encuentra".

Y será ahora tiempo de acabar y volver al poeta que dejamos atento en el alerta de la noche. Al final el papel, su dulce "enemigo íntimo", se ve tatuado de pequeñas, nerviosas grafías paralelas como surcos en un sembrado. Duda mucho el poeta, pero las tachaduras apenas resaltan en el escrito. Lo lee una vez más y resuena de nuevo el aullido de la soledad ante el abandono de la amada. Otra amante, a veces sumisa a veces desleal, la poesía, sonríe desde el rincón más oscuro del cuarto. El poema está terminado. Amanece.



PABLO GARCÍA BAENA

Nació en Córdoba en 1923, poeta contemporáneo fue uno de los fundadores y directores de la revista "Cántico" junto con Ricardo Molina y Juan Bernier.
Inicia sus estudios en la Escuela Nacional López Diéguez y los prosigue el Colegio Francés y el Real Colegio de la Asunción. Cursó también estudios de Dibujo e Historia del Arte en la Escuela de Artes y Oficios Aplicados.
En el año 40, en la Biblioteca Provincial, conoce a Juan Bernier quien orienta sus lecturas descubriendo a Proust, Juan Ramón y Cernuda.
En el año 42 estrena en el Gran Teatro de Córdoba su escenificación de cuatro poemas de San Juan de la Cruz y comienza a colaborar en el diario local con poemas y dibujos, firmando a veces con una "E" mayúscula. Más tarde envía colaboraciones a "El Español" y a "La Estafeta Literaria" con su nombre o con el seudónimo de Luis de Cárdenas.
En el año 47, tanto él como Ricardo Molina concurren sin éxito al premio "Adonais" de poesía. Este rechazo oficial los mueve a crear la revista "Cántico" (1947) convirtiéndo a Córdoba en la capital poética de Andalucía.
En el año 1964, junto con otros amigos, viaja por la Costa Azul francesa, la Riviera italiana, MIlán Florencia, Venecia, Roma, Nápoles, Capri, Atenas, Delfos, Athos, El Cairo y Alenjandría.
A su vuelta en 1965 fija su residencia en Málaga, donde hasta hoy reside.

Pablo García Baena fue Premio Principe de Asturias en 1984, año en el que también fue nombrado Hijo Predilecto de la Ciudad de Córdoba.

Volver

PABLO GARCÍA BAENA

Selva varia

[sobre poesía y poetas]



e. d. a.

Pablo García Baena nació en Córdoba en 1923. Está considerado sin discusión como uno de los nombres mayores de la literatura española del siglo XX. De entre su amplia producción, destacan títulos como *Antiguo muchacho*, *Junio*, *Antes que el tiempo acabe*, *Fieles Guinaldas fugitivas* o *Los campos Elíseos*. Toda su obra poética hasta el año 2000 está publicada en un solo volumen, en la colección Ciudad del Paraíso del Ayuntamiento de Málaga, con el título de *Recogimiento*.
Es Premio Príncipe de Asturias de las Letras, Premio Andalucía de las Letras e Hijo Predilecto de Andalucía. En la actualidad dirige el Centro Andaluz de las Letras.

Otros títulos en esta colección:

1. *Papel hecho en casa*, de Rafael León
2. *El suicidio de las literaturas*, de Vicente Núñez
3. *El vehemente el ermitaño*, de Miguel Casado

En preparación

María Victoria Atencia
Francisco Ayala (vv.aa.)

En *Los dominios del cóndor*, se aventura Rafael Guillén en el sugestivo mundo poético del espacio, abordado en su concepción abstracta, como entidad ilimitada e indefinida, aunque también materializado, ideológica y poéticamente, cuando entra en relación con el ser humano, sus formas de manifestarse y el medio cotidiano en el que se desenvuelve. Espacio que en el universo se traduce en distancias, entre las cosas en huecos, entre las palabras en silencios y entre los hombres en desunión. Espacio que, en el amor, sería la imposibilidad de una total fusión con el ser amado. Y es precisamente el amor el hilo que sutilmente enlaza y da luz a los poemas.

Estructuralmente, dentro de la obra del autor, este libro se debe incorporar a *Límites* y a *Los estados transparentes* para completar la trilogía, hace tiempo proyectada, sobre el tiempo, la materia y el espacio. Quedaría así su anterior libro *Las edades del frío* no como tercer elemento del conjunto (tal como el mismo autor pensó en un principio), sino como coda y como complemento de éste, pues indaga en los tres temas fundamentales, los enriquece e, incluso, completa la ecuación con un cuarto, el movimiento.

PABLO GARCÍA BAENA

¿MIENTRAS CANTAN LOS PÁJAROS?

ANTOLOGÍA POÉTICA

(1948-2009)

ÍNDICE

POEMAS NO INCLUIDOS EN LIBRO

Agatha (1947)
Cuaresma ?

RUMOR OCULTO (1946)

Tentación en el aire
Jardín
Sólo tu amor y el agua
Ginés Liébana. Ibiza, 35

MIENTRAS CANTAN LOS PÁJAROS (1948)

Llanto de la hija de Jepthé
Oda a Gregorio Prieto
Verónica

ANTIGUO MUCHACHO (1950)

Antiguo muchacho
Himno a los Santos Niños Acisclo y Victoria
La calle de Armas
La Huerta de la Cruz
Las tres viejas mujeres
El puesto de leche
Bajo la dulce lámpara
Galán
Las Santas Mujeres
La vida es como un bosque

JUNIO (1957)

Bajo tu sombra, Junio
Rondel para un joven violinista

Río de Córdoba
Amantes
Junio
Narciso

ÓLEO (1958)

Santa María de Trassierra
Los que un día os llevásteis
Palacio del cinematógrafo
Día de la ira
Nocturno

ALMONEDA (1971)

Rocío Moragas
Claudia

ANTES QUE EL TIEMPO ACABE (1978)

Como el árbol dorado I
Nombre
Cándido
Viernes Santo
Delfos
Venecia
Córdoba
Noche oscura
Albanio
Sandua
Rogativa por la serenidad

GOZOS PARA LA NAVIDAD DE VICENTE NÚÑEZ (1984)

Espiritual negro
La cocina de los Ángeles

FIELES GUIRNALDAS FUGITIVAS (1990)

Suite inglesa
Los libros
Excelso muro
Bobby
Turiferario
Monte Athos
Hace ya tiempo
Dardo, antes Sur
Rama fiel

LOS CAMPOS ELÍSEOS (2006)

El Concierto
Medinaceli
Un cuadro de Antonio del Castillo
Edad
He dejado las puertas entornadas
Retrato y patria
El coche de punto
Gran Vía
Arca de lágrimas

PABLO GARCÍA BAENA

MIENTRAS CANTAN LOS PÁJAROS

ANTOLOGÍA POÉTICA

(1946-2006)

Selección e introducción de Felipe Muriel

LA OBRA POÉTICA

El interés por la obra de Pablo García Baena ha ido creciendo desde los años setenta. Buena prueba de ello es el desbroce de su prehistoria poética: cinco cuadernillos manuscritos con ilustraciones de Ginés Liébana[1]; en ellos se evidencia el paso de una poesía sencilla y adolescente hacia una de mayor complejidad formal con influencias del Modernismo y el Barroco[2].

Vista desde hoy, la obra total de Pablo resalta por su coherencia y fidelidad a unos principios estéticos. Se han señalado dos etapas: una de formación y otra de madurez. La primera incluye los cuadernillos mencionados, *Rumor oculto* (1946) y *Mientras cantan los pájaros* (1948).

Aunque *Rumor oculto* sea un libro desigual y ecléctico, con marcados ecos clásicos —Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora— y del primer Juan Ramón Jiménez; ya se observan en él las líneas maestras que definirán su mundo poético: el virtuosismo léxico, el barroquismo sintáctico, la cadencia musical, las referencias a los mitos clásicos, la iconografía sacra, el sentimiento religioso y la sensualidad, la presencia de la Naturaleza[3] .

Ginés Liébana seleccionó los dieciséis poemas que, con el título de *Rumor oculto*, se publicaron como suplemento del número treinta y ocho de la revista madrileña *Fantasía*, el seis de enero de 1946; con posterioridad, el autor decidió desgajar dos de ellos, «La Huerta de la Cruz» y el «Soneto a la luna», para engrosar respectivamente *Antiguo muchacho* (1950) y *Almoneda* (1971). A partir de la primera recopilación del corpus textual, *Poemas* (1946-71), el poema «Ginés Liébana. Ibiza, 35» se incorporará a la versión definitiva de *Rumor oculto*[4].

Rumor oculto es el nombre que da título al volumen y encabeza el primer poema. Insinúa en clave becqueriana (Rima XVI) su adscripción estética intimista, de expresión

---

[1] Los cuadernillos primero (1938-39) , cuarto (1939) y quinto (1941) aparecen recogidos en el catálogo de la exposición *Cántico 2010*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales- Junta de Andalucía-Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2010. El segundo y el tercero no han sido todavía recuperados.

[2] García de la Concha, « Pablo García Baena o el arte de la memoria sensitiva», en *La poesía española de 1935 a 1975. De la poesía existencial a la poesía social*, II, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 795-97.

[3] Luis Antonio de Villena, (2008) «Introducción a la poesía de Pablo García Baena», en Pablo García Baena, *Poesía completa (1940–2008),* Madrid, Visor, 2008 y Ruiz Noguera, «Hacia *Antiguo muchacho*: la formación de Pablo García Baena», en Celia Fernández Prieto (ed.), *Pablo García Baena: misterio y precisión*, Sevilla, Renacimiento, 2010.

[4] *Poemas* (1946-71), Ateneo de Málaga, 1975.

contenida, el tono musical menor y el sustrato biográfico de los materiales que procesa. Con ese *rumor* se alude a la poesía que, desde lo hondo de la conciencia, emerge; el adjetivo *oculto* pone de relieve un rasgo característico de los primeros libros paulinos, la tendencia a la veladura:

> *y vamos recelosos,*
> *igual que el asesino se aparta de su víctima,*
> *con miedo de que alguno adivine la sangre*
> *oculta bajo el túmulo secreto de las lágrimas.*
>
> («Elegía a Chopin en un atardecer de octubre», II)

La necesidad de encubrir los sentimientos, de trazar una barrera entre lo íntimo y lo social origina una retórica de la disimulación, que en *Rumor oculto* se sustancia mediante procedimientos enmascaradores como el disfraz femenino («Recuerdo», «Jardín»), pastoril («Andaban allá lejos») y mitológico («Tentación en el aire») y en *Mientras cantan los pájaros* (1948), *Antiguo muchacho* (1950), *Junio* (1957), *Óleo* (1958) se ampliará con figuras bíblicas, mitológicas y ficticias.

El poema inicial precisa a manera de un *ars poética* las directrices fundamentales por las que va transcurrir su obra[5]:

> *Quiero que sea mi verso*
> *como luna de abril,*
> *como las rosas blancas,*
> *como las hojas nuevas.*
> *Que mi cítara suene*
> *como el agua en la yedra,*
> *que mi canto sea nada*
> *para que lo sea todo*
> *y que a mis versos caigan*
> *heridas las estrellas.*

La equivalencia metafórica entre el verso y el vocablo de origen luisiano, la *cítara*, subraya la creciente importancia del ritmo verbal, trasunto de la música de las esferas[6]; el símil de reminiscencias juanrramonianas *como el agua en la yedra*[7] evidencia el timbre sentimental de las composiciones. El *agua* y la *yedra* son dos símbolos de nuestra tradición poética. El *agua* significa vida mas, por influencia de la

---

[5] Procede con leves variaciones del quinto cuadernillo *Por el mar de mi llanto* (1941).

[6] El término *cítara* recuerda la «Oda a Salinas» de Fray Luis de León:

> *Ve cómo el gran maestro,*
> *aquesta inmensa cítara aplicado,*
> *con movimiento diestro*
> *produce el son sagrado,*
> *con que este eterno templo es sustentado.*

[7] *El agua lava la yedra;/ rompe el agua verdinegra* del poema «Lluvia de otoño», perteneciente a *Hojas verdes*.

yedra, matiza su significado en dos direcciones complementarias, la poética y la amorosa.

En nuestra tradición literaria la *yedra* se vincula a la inspiración poética y encarna la poesía lírica y bucólica[8]. El sujeto lírico expresa mediante imágenes vegetales de la primavera el deseo de que renazca la fuerza creativa y alcance la eternidad: *que mi canto sea nada/para que lo sea todo;* además la *yedra* representa un símbolo amatorio de origen latino (Horacio, Ovidio) que se aplica al deseo, al abrazo de los amantes y al amante mismo[9]. El sentimiento de la Naturaleza que infunden la *luna de abril*, *las rosas blancas*, *las hojas nuevas* configura un *locus amoenus*, en el que el amor se insinúa a través de los mismos símbolos de la *luna*, las *hojas* y las *rosas*. Es sabido que la *rosa* es la flor de Venus, diosa del amor, que las *hojas nuevas* aluden a nuevas emociones y que la *luna* se asocia en García Baena a los jóvenes: *Algún perro lejano/ ladraba a la incipiente luna de primavera/ grácil como sonrisa de dulce adolescente*.

Al no poderse nombrar el destinatario de sus sentimientos, se acude a la traslación metafórica, la *estrella* representa el objeto de deseo. La *estrella* y el *ángel* son dos criaturas celestiales que escenifican la unión amorosa en «Sólo tu amor y el agua»:

> *Sólo se oía, dulce como el vuelo de un ángel*
> *al rozar con sus alas una estrella,*
> *el choque fugitivo que quiere hacerse eterno,*
> *de mis labios bebiendo en los tuyos la vida.*

Si la palabra *cítara* apuntaba ya una matriz religiosa, los antónimos de procedencia sanjuanista *todo/ nada*[10] la desarrollan. El canto, traspasado por el ansia de totalidad, se espiritualiza y, con él, aspira a seducir (*caigan heridas*) a los ojos del ser amado, transformados metafóricamente en *estrellas*, como se sugiere en «Viniste sobre mí»: *Tus ojos, / en el cielo de aquel día pasado*. Atraer con el don mágico de la palabra y hacer revivir en la lectura las emociones de que se nutren los poemas constituyen los objetivos de la poesía paulina de primera hora.

El libro se divide en dos series. La primera, fruto de la lectura y asimilación de nuestros clásicos y de los ecos de la escuela garcilasista, se compone de ejercicios de destreza métrica y formal: «Égloga a Belisa», «Cantiga a las manos de Nuestra Señora».

---

[8] Christine Orobitg, «La yedra en la poesía de Francisco de la Torre: simbología y autorrepresentación», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana Vervuet, 2001, pág. 951.

[9] En la «Oda a Gregorio Prieto», de *Mientras cantan los pájaros* (1948), la *yedra* explicita la pulsión irresistible del deseo: *…donde la yedra se enredaba/ entre sus manos como sortijas de deseos*.

[10] *Para venir a serlo todo, / no quieras ser algo en nada* en «Subida» de San Juan de la Cruz.

La otra desarrolla una línea intimista de reminiscencias juanrramonianas: «Andaban allá lejos», «Otoño en los castaños», «Elegía a Chopin en un atardecer de otoño», «Jardín»…

«Andaban allá lejos» retoma el género pastoril, presente en la «Égloga a Belisa», actualizándolo con la anécdota vivencial de los cuatro amigos que regresan, al caer la tarde, de una excursión a la Sierra de Córdoba. El poema presenta un esquema narrativo con apertura y cierre simétricos. La atmósfera melancólica que crean la canción pastoril, eco garcilasista de *el dulce lamentar de los pastores*, el atardecer y el *veníamos cansados* sirve de marco al despertar de los sueños juveniles de los personajes. Como en la tradición bucólica, se unen la nostalgia del amor y la fusión pánica con la naturaleza. El sujeto lírico, nuevo Albanio, buscará en las *húmedas raíces* calmar la sed reencontrándose con la fuerza vital de la primavera, la savia del amor:

> *La tarde nos quemaba con sus llamas de oro,*
> *y tendido en el suelo, yo busqué con mis labios*
> *el oculto frescor de la tierra sombría,*
> *sediento de besar las húmedas raíces.*

Sin embargo, el término *raíces* aporta otro sentido si lo confrontamos con los versos 54 y 57 de «Tentación en el aire»: *mientras que las raíces se enroscaban a su cuerpo* (el de Apolo)/*...como viejas y oscuras serpientes* milenarias; en este pasaje las *raíces* suscitan la añoranza de la civilización grecolatina como cifra de la plenitud existencial; luego el protagonista de «Andaban allá lejos» desea además revitalizarse bebiendo de las húmedas raíces de la Antigüedad.

El impulso creador lleva implícito su opuesto, el sentimiento elegíaco de pérdida, de muerte. Tres poemas del libro se rotulan precisamente así: «Elegía romántica», «Elegía para un amigo muerto», «Elegía a Chopin en un atardecer de otoño».

Si en «Andaban allá lejos» y «Ginés Liébana. Ibiza, 35» el espacio convencional del *locus amoenus* se superpone el vivido por el yo verbal, en «Eclipse», «Jardín», «Elegía», aparece el paisaje literario, el tópico simbolista del *jardín*, heredado por el Modernismo hispánico (Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa), como medio para representar la interioridad[11]. Dominan la tristeza y la sensación de fracaso emocional, que se traducen en la consabida decoración modernista de estatuas mutiladas, estanques sin agua, jardines en sombra, campanas que doblan, tumbas…

---

[11] Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo,* Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

«Jardín» adopta también la forma de una narración, en la que se contrapuntean desde el comienzo la tristeza ambiental *(La sonrisa apagada y el jardín en la sombra*) con la progresión *in crescendo* de la experiencia amorosa. El poema culmina con el contraste entre el añorado *panal de los labios* y la sensación de fugacidad que, apuntada por la *amapola*, se amplía a la noción de muerte en el último verso: *en el prado enlutado de mi corbata negra*:

Cerca ya de la reja donde el jardín acaba
me vuelvo para verte última y silenciosa
y de nuevo mi boca adivina en la niebla
el panal de tus labios que enamora sin verlo,
mientras tus manos buscan amapolas de mayo
en el prado enlutado de mi corbata negra.

La persistencia del motivo de la muerte espiritual, además de constituir un lugar común de la poesía modernista, obedece en nuestro autor a otras razones. La intransigencia social y religiosa hacia las relaciones homoeróticas origina la veladura del *tú amoroso* tras el disfraz femenino y una conciencia dividida entre el goce y la culpa.

«Tentación en el aire» se construye como un monólogo dramático, en el que el sujeto poético confiesa su fascinación por la belleza y la sensualidad masculinas y su remordimiento. Ese binomio pone de relieve la coexistencia de las tradiciones grecolatina y cristiana en la obra de García Baena. Hay libros, donde esas tradiciones se oponen (*Junio*, 1957 / *Óleo*, 1958) y poemas como «Viernes Santo» de *Antes que el tiempo acabe* (1978), donde se confunden[12].

En el texto la escisión moral del personaje se refleja mediante procedimientos como la imagen paradójica del *demonio, ángel mío*, los oxímoron (*placer helado, llorar alegre*) y una haz de elementos dicotómicos: *carne/ alma, demonio/ Cristo, cielo/polvo, cipreses/ ruines hierbas, piadosas estrellas/ Venus*[13].

---

[12] Juan Antonio González Iglesias, «La tradición romana en la poesía de Pablo García Baena», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.) *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha, 2009, págs, 72-3.
En 1983 en la nota biográfica que antecede a *Lectivo*, Rafael León puso de manifiesto la doble vía, el doble lenguaje de lo pagano y lo sagrado, que ejemplariza la obra del poeta cordobés: Pablo García Baena, *Lectivo*, Fin de Siglo, Jerez de la Frontera, 1983.

[13] El conflicto dramático entre el vitalismo y una espiritualidad de resonancias místicas constituye la línea medular de la poesía de otro de los fundadores de *Cántico,* Ricardo Molina: Pilar Palomo, «*Ganymedes, de Ricardo Molina. Texto y contexto*» en Manuel Crespillo (comp.), *Comentario de textos literarios*, Málaga, Analecta Malacitana, 1997, pág. 232; José María de la Torre, *La obra poética de Ricardo Molina*, Córdoba, Diputación Provincial, 1997, pp. 309-41.

Paulino Ayuso sostiene que el universo de García Baena se asienta sobre la imbricación vida y arte. El mundo se percibe desde una perspectiva artística y cultural y el arte es, a su vez, expresión de la vida, de la intensidad de los sentimientos[14]. De acuerdo con esas premisas, vivencias como la pulsión erótica se codifican conforme un procedimiento embellecedor de origen parnasiano, que repetirá en *Antiguo muchacho* (1950) *y Junio* (1957):

> *Antes de verte, lejos, te adiviné en mi alma,*
> *como algún fauno joven que con flauta báquica*
> *avivara en mi carne*
> *un fuego leve, quieto,*
> *amenazado casi de apagarse algún día,*
> *rodeado de hielos, engaños de mí mismo.*

Aquí la figura mitológica del *fauno joven* y la pánica *flauta*, además de representar el deseo liberador, suscitan la nostalgia del mundo clásico y la mítica Edad de Oro. Señala Clementson que la nostalgia de la Arcadia clásica constituye el denominador común de los poetas de *Cántico*; en particular, el poema de Juan Bernier «Deseo pagano», perteneciente a *Aquí en la tierra* (1948) sirvió a Pablo como fuente de inspiración para elaborar el fragmento que, recogido en el Quinto cuaderno, sería el germen de la versión definitiva de «Tentación en el aire»[15]:

> *Quisiera ser la rota columna decadente,*
> *aquel ángel mancebo perfecto entre sus bucles,*
> *o mejor, el Apolo que ayer recibió culto*
> *y que hoy sepultado bajo la tierra espera*
> *el día de volver a las nubes olímpicas,*
> *mientras que las raíces se enroscan a su cuerpo*
> *—a la gracia del niño tan sólo comparable*
> *y a las sencillas flores de los valles idílicos—*
> *como viejas y oscuras serpientes milenarias.*

La admiración por la belleza arquitectónica y corporal lleva al sujeto lírico a anhelar transfigurarse en ángel, prototipo ideal del amante masculino y en el dios Apolo, paradigma del canon de belleza clásica; y con él, pretender la restitución de los viejos amores prohibidos. La imagen de las raíces serpentinas enroscadas al cuerpo apolíneo plasma oníricamente el deseo del enunciador.

---

[14] José Paulino Ayuso, «La creación del mundo en el lenguaje poético de Pablo García Baena» en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.), *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pág. 149.

[15] Carlos Clementson, *La revista Cántico y sus poetas*, tesis leída en la Universidad de Murcia, 1979, tomo II, pág. 796.

Se escoge un icono bíblico, el *ángel caído*, para referirse al amante masculino: *demonio, ángel mío, tentación en el aire*. Juan Bernier asegura en su *Diario* que el demonio es él y para justificarlo aduce el impacto que causó en Pablo desde el encuentro en la Biblioteca Provincial cordobesa en agosto de 1940[16]; sin embargo, los siguientes pasajes del *Diario* nos ofrecen otra pista más verosímil, que creemos ver confirmada en el poema «Ginés Liébana. Ibiza, 35» de *Rumor oculto*:

> Cuando dice "nosotros", rompe esa idea, por mí tenida, de soledad. "Nosotros" es la palabra que indica una de esas íntimas reuniones de seres de la misma edad con un espíritu parejo. Ginés Liébana, el dibujante —cuyas ilustraciones a un libro manuscrito de García Lorca me han asombrado—, es un amigo íntimo (pág. 221).

> Hermano siamés de García Baena, Liébana no conoció el yo jamás, sino el nosotros. Su mezcla de timidez y de frescura se unía a la decadencia aparente y nostálgica del poeta de "Narciso", en una perfecta cópula de adolescencia. A mí me costó un ímprobo trabajo que Gabriel y Ricardo aceptaran la compañía, casi peligrosa, de estos dos gemelos en la amistad y ambiguos geniales (pág. 453).

«Ginés Liébana. Ibiza, 35» parece a primera vista un poema nostálgico por la marcha de Ginés Liébana a Madrid. Ahora bien, el texto suministra elementos temáticos que transforman la tristeza por el lejano amigo en un lamento de amor. Fijémonos en los primeros versos, en los que expresa el deseo de abrazarlo: *Te he buscado estos días en que mis versos quieren rodearte/ como el fuego rodea los leños encendidos*; más adelante, el sufrimiento amoroso se transfiere al referente religioso de la Pasión de Jesucristo, en concreto a la figura del Jesús Caído:

> *He visto la sonrisa de los dompedros*
> *y he escuchado, lejano, en los días de lluvia,*
> *el silbar de los trenes desde la capilla honda de Jesús Caído*
> *cuando la sombra se espesa en los rincones*
> *como un temeroso paño fúnebre.*

Posteriormente, el beso a una *flauta* abandonada supone el descubrimiento de la voluptuosidad pánica:

> *Mis labios han besado, como en aquella tarde,*
> *la flauta abandonada…,*
> *la flauta teñida con el zumo cárdeno de las zarzamoras*
> *que algún fauno olvidara sobre la tierra virgen*
> *y ha llegado hasta mí el mismo temor impaciente,*
> *la misma angustia contenida*

---

[16] Juan Bernier, *Diario*, Valencia, Pre-Textos, 2011 pág. 224.

El motivo del *ángel* es una imagen recurrente en el arte y la literatura occidental. En la literatura medieval española recordemos los combates entre el ángel y el demonio por el alma o el universo barroco poblado ángeles o demonios. Ya en el siglo XX, el *ángel* se vincula a las obras de Rainer María Rilke y los poetas de la Generación del 27, en particular, Rafael Alberti y Luis Cernuda[17]. El grupo *Cántico* eligió un ángel pintado por Miguel del Moral para ilustrar la cubierta del primer número de la revista y se erigió en su seña identitaria.

«Tentación en el aire» maneja estereotipos de la oratoria sagrada y los paganiza, por ejemplo, el demonio de la carne, abominado en los "ejercicios espirituales" de la época por ser uno de los pecados capitales, se convierte en fuente de placer y objeto de deseo (*demonio, ángel mío*) [18] . El personaje poético elude pudorosamente su descripción, da, eso sí, unas pinceladas que esbozan su retrato arquetípico de ángel bello y cruel, caracterización afín al *ángel terrible* de las *Elegías del Duino* de R. M. Rilke[19].

Por otra parte, la equiparación del amor con el nacimiento de las alas remite a la estética cernudiana de lo alado, en especial, «Los marineros son las alas del amor», de *Placeres prohibidos* (1931) y «Bajo el anochecer inmenso», de *Donde habite el olvido* (1932-33). Como en Cernuda, la figura maldita del *ángel rebelde* simboliza la pasión homoerótica y las *plumas* sugieren el rechazo del entorno y el ansia de libertad. En ese contexto, la presencia del *pájaro* une a su consideración de emblema de libertad la de símbolo de la inspiración poética. El yo, transmutado en *pájaro*, canta el amor y la belleza apolíneos.

---

[17] José Jiménez, *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982, pp. 124-30; José Manuel Marín Ureña, *La figura del ángel en la Generación del 27*, tesis leída en septiembre de 2003, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2004.

[18] El motivo del *ángel* reaparecerá en su segundo libro en «La Fuente del Arco»: *Y una noche en que el cielo era un ángel desnudo/ escuchó desmayada de un ruiseñor el canto.* El *ángel*, en un cielo sexualizado, sublima la belleza corporal del amante y el *ruiseñor*, *alter ego* del yo lírico, entona su canto de amor.

[19] El interés del grupo *Cántico* por la obra de Rilke se demuestra en el comentario que Ricardo Molina dedica al ángel rilkeano en el primer número de la revista: *Cántico. Hojas de poesía*, Córdoba, Diputación Provincial, 1983, pág. 14. El poema de Pablo y las notas de Ricardo coinciden en señalar la vertiente de hedonismo pagano del ángel.

MIENTRAS CANTAN LOS PÁJAROS (1948)

Su segundo libro, *Mientras cantan los pájaros* (1948), consta de nueve poemas de verso largo y ritmo pausado, construidos sobre los ejes vertebradores de la repetición anafórica, la *amplificatio* y la digresión[20]. Prolonga el timbre melancólico de su *opera prima.* Se distingue por el lenguaje sensual[21] y el constante uso del desdoblamiento.

El grupo *Cántico* había defendido la primacía de los sentidos como instrumento de exploración y conocimiento del mundo. Ricardo Molina insistió en la idea de que el ejercicio poético es «algo más que un testimonio psicológico […]; es, ante todo, arte, encantamiento, sensible delicia, 'splendor'». Fiel a esa línea aparecerá *Mientras cantan los pájaros* como suplemento de la revista.

La constante apelación a los sentidos da lugar a un impresionismo sensitivo, en el que destacan las percepciones cromáticas, auditivas y táctiles[22]; estilísticamente se refleja mediante el uso de epítetos (*llamas verdes, alhelí cárdeno*), imágenes (*el cáliz temblante de los árboles*, *el sol es un pájaro cautivo, el remolino inquieto de mi alma*), aliteraciones (*el deliquio de las flores bajo el soplo del polen*) y sinestesias (*ven y enciende tu antorcha de perfumes*, *incendiando la caricia errante de los aromas*).

Tres son las fuentes en las que se inspira el sensualismo paulino, la lectura de La Biblia, la poesía arábigo-andaluza y la obra de Gabriel Miró.

El estilo oriental de La Biblia, colorista, descriptivo, extraordinariamente plástico imprimió su huella en buena parte de los modernistas españoles y en nuestro autor. La Biblia y, especialmente el Antiguo Testamento, proporcionan el material para poemas como «Llanto de la hija de Jepthé»; e influyeron en la inclinación de *Cántico* hacia el versículo.

El gusto por lo árabe en *Cántico* y en el 27 se aleja del exotismo orientalista de nuestros románticos Zorrilla, el padre Arolas para nutrirse en las traducciones que hiciera Emilio García Gómez de los poetas de Al-Andalus[23] o, por vía indirecta, en la obra de Federico García Lorca.

---

[20] Ángel Luis Luján Atienza, «Llanto de la hija de Jepthé». Imaginación, belleza y pureza en el primer García Baena, en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.) *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, op. cit., 2009.

[21] Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975...*, op.cit., pág. 803.

[22] Antonio Sánchez Zamarreño, «El barroquismo de la flora en la poesía de Pablo García Baena», en *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Universidad de Oviedo, 2000, tomo III.

[23] Fernando Ortiz, «La poesía de Pablo García Baena», en *Lírica andaluza contemporánea*, Córdoba, Almuzara, 2007, pág. 201.

En el prosista levantino descubrió las posibilidades estéticas del ceremonial y la liturgia católicos, en especial, el Corpus; la atención por el detalle mínimo y primoroso de las labores domésticas y de repostería, el gusto por la suntuosidad cromática y decorativa del lenguaje y por las voces cultas, especialmente las relativas a las ceremonias religiosas (*turíbulo, lampadario, dalmática*) o refinados ambientes (*sándalo, almáciga, mirra, ágatas, ópalos, amatistas*)[24].

Dos factores confluyen en el recurso del desdoblamiento, el rechazo del confesionalismo romántico y la necesidad de preservar su secreto. Ante la imposibilidad de nombrar de modo explícito los impulsos pasionales, García Baena habrá de cifrar sus mensajes. Los elementos simbólicos acuñados en la obra de nuestros clásicos de los Siglos de Oro, Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Ramón Jiménez y los poetas del 27 (Lorca, Cernuda, Aleixandre, Prados) actuarán de referente y acicate. El lector, a la hora de la interpretación deberá tener en cuenta la capacidad polisémica de los textos y cómo el cambio de enfoque determina que afloren otras capas de sentido.

El sujeto poemático se desplazará a personajes y situaciones del presente o del pasado. Se proyectará sobre figuras bíblicas (la hija de Jepthé, «Verónica», «Las Santas Mujeres», de *Antiguo muchacho*; «Sueño de Adán», de *Óleo*), mitológicas («Narciso», de *Junio*), del santoral («Himno de los Santos Niños Acisclo y Victoria», de *Antiguo muchacho*) o se para refractará de modo indirecto en los dobles femeninos de «Ágatha», «La muchacha desnuda entre vidrios» y «A solas con tu lámpara», de *Mientras cantan los pájaros*.

En cuanto a la procedencia de los correlatos objetivos, hemos de descartar la posible influencia cernudiana. García Baena y sus compañeros de *Cántico* fueron buenos lectores de Luis Cernuda y sintonizaron con su hedonismo, la exaltación de la belleza y la captación de la realidad a través de los sentidos[25], pero en las fechas en las que se escribió *Mientras cantan los pájaros* (1948), nuestro autor no había podido acceder por la censura a los libros en los que el sevillano asimila el recurso del monólogo de ascendencia victoriana (Browning)[26]. El interés por el teatro que se desprende de la adaptación dramatizada de *El Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz

---

[24] Carlos Clementson, *La revista Cántico y sus poetas*, op. cit., tomo II, págs. 919-28.

[25] La predilección de *Cántico* por Cernuda se materializó en un monográfico, *Homenaje a Cernuda* (nº 9 y 10, agosto- noviembre de 1955, II Época,) con el que pretendían rescatar del silencio su obra.

[26] Los componentes de la promoción de los setenta (Gimferrer, Carnero, Colinas, Villena) reconocen su deuda con Cernuda en la adopción del procedimiento objetivador. La selección de los personajes históricos, literarios y mitológicos depende del imaginario de cada poeta: Amparo Amorós, «Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939» en José Manuel de Abiada (ed.), *Entre la cruz y la espada. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984.

(1943), la idea de escribir con Ricardo Molina una drama en verso sobre el episodio bíblico de la Reina de Saba tal vez estén en el origen de su propósito de dar vida y voz a algunos de esos personajes. La tragicidad de los caracteres junto a la forma dialogada de «La muchacha desnuda entre vidrios» y semidialogada de «A solas con tu lámpara» confirman esa influencia.

Dentro del conjunto, destaca el poema inicial, «Llanto de la hija de Jephté», dedicado a Vicente Aleixandre, quien saludó en una carta a los fundadores la aparición de *Cántico*. Recrea un episodio del Antiguo Testamento (*Libro de los Jueces*, cap. X-XII), el sacrificio de Ifis que será ofrecida en holocausto por su padre Jepthé, en cumplimiento del voto que el caudillo realizó a Yahvé antes del combate. El episodio bíblico ha llamado poderosamente la atención de poetas —Lord Byron, Alfred de Vigny, Alfred Tennyson, Robert Herrick —, comediógrafos —Van del Vondel, Juan Bautista Diamante—, pintores —Gustave Moreau, Degas, William Blake—, músicos — Giacomo Carissini, Haendel, Monteclair—. Nuestro autor ha declarado que el poema nace no de la *imitatio* culturalista, sino de la vivencia religiosa; se lo suscitaron los sermones sobre el tema oídos en la época[27]. La imagen de la joven que muere salvando su virginidad le causó tal impresión que decidió consultar La Biblia que, en la versión protestante de Cipriano de Valera, había en su casa y adquirir algunos grabados sobre el tema. La particularidad reside en el punto de vista adoptado, el de la víctima femenina, en el tratamiento sensual del asunto, en oposición al agonismo existencial que dominaba en la poesía religiosa de aquellos años[28] y el magistral dominio del oficio poético, que anticipará en veinte años las innovaciones de signo culturalista de Carnero, Gimferrer, Luis A. de Cuenca, Luis A. de Villena...

Como el título señala, el poema pertenece al subgénero de la *elegía* o *planto*. La protagonista, condenada a morir en plena juventud, llora su sino. Interioriza como en «Tentación en el aire» el conflicto entre fuego y agua o, lo que es lo mismo, entre pasión y pureza. El motivo de la música lejana con sus variantes de *voz del aire*, *canto*, *voz de la tierra*, desempeña un papel decisivo en el descubrimiento de la sensualidad juvenil en el marco de una naturaleza primaveral, tiempo para el goce. La imagen de la joven como *un arpa tensa ansiosa de vibrar entre los dedos solemnes de la noche* refleja la impronta de la tradición pitagórica, proveniente de la «Oda a Francisco

---

[27] Según recuerda Juan Bernier en su *Diario* el poema fue leído el 22 de febrero de 1947 en la sesión pública que la tertulia itinerante de *Cántico*, a la sazón llamada *Junio*, celebró en el *Circulo de la Amistad* cordobés: *op.cit.*, pág. 508.

[28] Ángel Luis Luján Atienza, «Llanto de la hija de Jepthé», *art. cit.*, págs. 179-80.

Salinas», de Fray Luis de León, la Rima VII «Del salón en el ángulo oscuro», de Gustavo Adolfo Bécquer y prolongada desde el Modernismo (Rubén Darío) hasta nuestros días[29]. El hablante femenino se estremece con el ritmo musical del universo, con las adormecidas fuerzas de la Naturaleza que renacen cíclicamente en cada primavera. Es la noche, espacio para la ensoñación, la que propicia el acorde de los instintos son el cosmos:

Aquel canto incendiaba mi piel como un sol descendido hasta mis manos,
como un sol de serpientes que enredara sus llamas en mi cuerpo,
sus ramas verdes, lívidas, que hacían palpitar mis entrañas
con el deliquio de las flores bajo el soplo del polen.

Por el juramento de Jepthé o el veto al *amor antiguo*, el canto se transforma en llanto, lamentación elegíaca y signo premonitorio de la catástrofe final; en consonancia, la cadena gráfica se acorta para describir el apagamiento vital del enunciador:

El canto se perdía entre las zarzarrosas,
desfallecía como lirios en un vaso sin agua.
Se alejaba la voz,
se perdía en la noche la voz,
se alejaba…

El texto despliega una tupida red de símbolos, cuya comprensión ayuda a elaborar una propuesta de sentido. Señalemos los más significativos. En primer lugar, el de la *vestidura/ desnudez*. La protagonista asume, aunque con resistencia, la condición de víctima y reclama la *túnica* sacrificial. Ante la muerte exhibe indefensa la pureza e inocencia del cuerpo desnudo (*nuditas virtuales*) y su yo auténtico frente a las falsas *ropas pesadas de bordados*[30]. A continuación, sobresale el *agua*. Si el *agua* fría de los hontanares simboliza la castidad y apacigua la pulsión erótica representada por las *hogueras*, en el baño de los pastores el *agua* se impregna de erotismo para luego plasmar con el símil *Y mi vida será ya como un río entre muros* el deseo insatisfecho. La necesidad de encubrir el amor uránico bajo la máscara de la maternidad frustrada lleva a cifrar en clave erótica elementos del mundo natural, agrícola y marinero: río, bueyes, juncos, red, pesca, carro…:

sin que su agua gotee en el belfo de los bueyes

---

[29] Octavio Paz señala que la historia de la poesía moderna es inseparable de esa corriente de ideas inspiradas en la analogía: *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1998, 5ª ed., pág,. 130.

[30] En «Pinar de la Piedra» la primavera desprende al hablante de la máscara del yo social y lo hace partícipe de la fiesta de los sentidos: *y mayo me despoja de la corteza gris y extraña de mi traje/ ciñéndome triunfal con la guirnalda azul de los ramajes lánguidos.*

que bajan sedientos desde el monte a beber,
ni en sus ondas se clave la perfumada lanza de los juncos
que hiere con el acero impreciso de su aroma.
Un río donde se tienden las redes ambiciosamente para sacar la pesca
y sólo el agua escapa por las cuerdas entretejidas,
las redes que volverán al fondo de la barca avergonzadas como un vientre estéril.
[...]
Qué demonio suave o qué arcángel flamígero
obligaba implacable con espadas de dicha,
[...]
cansada de tantas amapolas intactas,
de tantas espigas prohibidas a la furia de mi hoz.

Los *bueyes* que bajan sedientos a beber retoman la imagen lorquiana de los bueyes en *Primeras Canciones* y expresan la castración y la represión sexual[31]; la fuerza destructora del amor se evidencia mediante símbolos que aluden al órgano masculino, la *lanza*, la *espada*, la *hoz*; en ese contexto, tender las *redes* para sacar la *pesca* alude a la búsqueda amorosa[32].

Junto al mítico *fuego* y sus variantes de *ascuas*, *hogueras*, *brasas*, *llamas*, símbolos de la pasión devoradora, aparece la polisémica *lámpara*; en «Llanto de la hija de Jepthé», «La muchacha desnuda entre los vidrios» y «A solas con tu lámpara» expresa la espera, el desasosiego, la frustración, la amargura: *Como todas las noches/ se consumía sola la subterránea lámpara de la inquietud* ; mientras que en «Bajo la dulce lámpara» de su siguiente libro pasa a nombrar la ensoñación infantil.

El monólogo dramático se clausura con un epifonema. El apóstrofe del yo poético a Ifis, elevada a la categoría de paradigma moral (Mujer fuerte), revela el trasfondo autobiográfico de la composición y exige un replanteamiento del significado:

¡Oh virgen que sonríes entre los duros pliegues de tu manto,
amante del silencio y la quietud,
dame tu calma!

El poeta se desdobla en el personaje bíblico. Tras la máscara de la virgen sacrificada por las convenciones sociales, se superponen varios niveles de sentido; el literal, el que se desprende de la petición final (*dame tu calma*) señala el dominio de las pasiones como única vía para alcanzar la paz interior[33]; el subyacente, tomando como

---

[31] Ángel Sahuquillo, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad*, Alicante, Instituto de la Cultura Juan Gil-Albert, 1991, pág. 336.
[32] Biruté Ciplijauskaité señaló las claves comunes de la fase surrealista de Lorca, Cernuda, Aleixandre y Prados en el capítulo «Velos, Códigos, Transgresiones en la poesía moderna», de *De signos y significaciones,* Barcelona, Anthropos, 1999.
[33] Fernando Ortiz, «Lectura de Pablo García Baena», en *Homenaje a Pablo García Baena,* Sevilla, Renacimiento, 1995, nº 9-10, pág. 45.

referencia las lamentaciones del *alter*-ego femenino, el llanto por una juventud condenada al silencio y a la negación de los instintos[34]. Esa ambivalencia subraya la fractura interior del sujeto que se ve impulsado a idear técnicas de *dissimulatio* como forma de autoprotección ante el mundo: lo deseado, en vez de proclamarse con claridad, se nombra oblicuamente.

Parecida pluralidad de lecturas se advierte en «La muchacha desnuda entre vidrios» y «Verónica». Ambas abordan el tema fundamental del libro, la iniciación amorosa. En el primero, tras la pérdida de la virginidad de una joven por hambre se disimula una relación homoerótica, como se deduce de la etopeya:

Dormía entre su boca el trofeo del desdén
como si hubiera bebido en el cáliz de un dios
un licor de amargura y paraíso
o tuviera la llave de algún jardín prohibido.

En el segundo, sobre el trasfondo seudoevangélico[35], se teje una historia sentimental. La sensualidad y plasticidad de la estampa evoca *El Cantar de los Cantares*, la poesía arábigo-andaluza y las *Figuras de la Pasión de Nuestro Señor* de Gabriel Miró. El simbolismo erótico del *huerto*, proveniente de *El Cantar de los Cantares*, permite comprender en profundidad el contraste dramático entre la exaltación vital de la protagonista que se siente renacer con la primavera y el rechazo social (*¡Ay! La primavera cantaba por mi huerto/ y la gente escupía blasfemias y sollozos*). La intransigencia y el desprecio (*y se alzaba la lengua de los látigos*) no concede espacio al amor, que se consume *como un mar que se seca en témpanos de sal*. La referencia al fuego (*exhalaban humo*) y la *sal* traen a la memoria la destrucción de la bíblica Sodoma y sugieren el drama de la homosexualidad. La sobrecogedora imagen final, *el jardín sangriento*, refleja como un paisaje del alma simbolista, la pena, la decepción, el llanto del yo lírico tras el tamiz de su doble.

---

[34] Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra. Estudio y antología*, Madrid, Visor, 2009, 2ª, pág. 67.

[35] La vinculación de origen modernista entre el amor y el sentimiento religioso abunda en el libro. La alusión intertextual al «Ite, missa est» rubendariniano da paso en «A solas con tu lámpara» a la conversión a lo divino del alma del hablante poético desdoblado en una mujer. Si en *El Cantar de los Cantares* y el *Cántico espiritual* de san Juan de Cruz el Alma de la Esposa ansiaba el desposorio espiritual con el Amado (Dios), aquí la perspectiva se invierte y es el Alma, identificada con el Cordero nupcial, la que desea, sobre el esquema de una unión homoerótica, la comunión con el Esposo:

Ite, missa est. Blanco como un velo de bodas,
el sagrario se alumbra con tu alma y la lámpara
y está oculto el Cordero nupcial, que inútilmente
espera ver llegar los tardos invitados.

Pilar Palomo advirtió en el poema de Ricardo Molina *Ganymedes* parecida transgresión: «*Ganymedes,* de Ricardo Molina…», op. cit. pág, 242.

ANTIGUO MUCHACHO (1950)

Cuando publique su tercer libro, *Antiguo muchacho* (1950), ya ha concluido su fase de formación y se iniciará a una nueva etapa. El poso de nuevas lecturas —Rilke, Paul Claudel, Gide, Milosz, los románticos españoles— hará madurar su voz. El libro, como los venideros, destaca por su construcción armónica. De la calidad de los poemas individuales se ha pasado a un conjunto trabado, cuyo tema central es la despedida del mundo infantil. En consonancia con él está la dedicatoria, *A mi madre*, fallecida hacía pocos años, en 1946; y el título.

El adjetivo *antiguo* asignado a *muchacho* pone de relieve el desdoblamiento del sujeto poético (joven/ adulto) y sugiere los temas del tiempo y la memoria que serán característicos de la generación del 50. A lo largo del volumen se reconstruirá sublimada la infancia gracias a la memoria sensitiva, la exuberante imaginación y el lenguaje plástico y suntuoso[36]; además, las imágenes confrontadas del adulto y el *antiguo muchacho* introducen un motivo, el del *espejo*, que va a presidir la construcción del libro y reaparecerá en los libros venideros con los poemas «Narciso» (*Junio*, 1957) y «Palacio del Cinematógrafo» (*Óleo*,1958).

La reflexión especular influye en la percepción del mundo infantil, sujeta a la dialéctica realidad/ ficción poética. Los poemas «Antiguo muchacho»[37], «La Calle de Armas», «El puesto de la leche» y «Bajo la dulce lámpara» nos muestran la mirada virginal del niño, su asombro ante un mundo cotidiano y humilde con mañanas de mercado, festividades litúrgicas, oficios artesanos, que va a agigantar sus perfiles para después ser mitificado por la memoria y la distancia. Es característico de nuestro autor la superposición de planos: uno, testimonial y directo, el de la realidad; otro, elevado y culto, el de la escritura poética. La anécdota, el simple dato trivial se filtra a través de la fantasía y se transfigura gracias al poder sugeridor de las imágenes[38]. Surge una nueva representación de lo vivido en la que realidad y escritura se confunden. En particular en «La Calle de Armas», la partícula *como* actúa de puente verbal entre el prosaísmo de la

---

[36] Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, op.cit., pág. 814.
Guillermo Carnero y Pere Gimferrer han reconocido en diversas ocasiones que la lectura a principios de los sesenta de *Antiguo muchacho* influyó en su búsqueda de una nueva forma de hacer poesía.

[37] Publicado por primera vez en el número 6 de *Cántico*, agosto-septiembre de 1948.

[38] La historia pasada por el filtro del arte y de la imaginación es una técnica muy querida por la poesía de los novísimos y de Guillermo Carnero en particular: Ramón Pérez Parejo, *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos),* Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002, pág. 355.

estampa costumbrista y la visión maravillada, fruto de sus lecturas y ensoñaciones juveniles:

Las barberías humildes,
el azogue manchado del espejo,
irisaban de un rosa pálido de pomadas,
de un azul de colonias, de verdes brillantinas,
como un pavo real entreabriendo el ocaso purpúreo de su cola.
Y los moldes de lata para dulces,
las jaulas, las parrillas, los grandes rayadores,
como escudos vencidos de guerreros,
colgaban en la puerta del latonero hábil,
donde el estaño finge un pez que salta líquido.

La infancia se representa, como en el sevillano Luis Cernuda, a la manera de una Arcadia feliz, un reino de pureza y armonía que se cifra en el paisaje urbano cordobés y en su entorno rural («La Huerta de la Cruz»).

El universo de la niñez y mocedad será entrevisto desde diversas perspectivas: la tercera persona en «El puesto de la leche» (*El niño recordaba las láminas sencillas…*) y «Bajo la dulce lámpara» (*Muchacho infatigable, bajo la dulce lámpara/ tal vez buscaba una secreta dicha…*); la segunda persona en «Alma feliz» (*Viviste bajo el ala florida de aquel tiempo*),«La Calle de Armas» (*Así te amaba, voz lejana, cuando decías*) y «El Retorno» (*Esa es tu casa, Pródigo. Hoy que vuelves*); el desdoblamiento de la primera persona gramatical en «La Huerta de la Cruz» (*Cuanto tiempo ha pasado desde que yo de niño/ corría por la arena íntima de la senda*); y la alternancia en «Antiguo muchacho» de la primera y tercera personas:

Decidme dónde tengo aquel niño con cuello sujeto de bufandas
y la enorme mosca de la fiebre aleteando en mis sienes
y en torno de mi lecho, Sandokán…

o la primera y segunda:

así me vuelvo,
buscando tu sonrisa en mi sonrisa,
tu mirar en mis ojos…

También la distribución de los tiempos verbales confirma la especularidad del poemario: el pasado de la evocación descriptiva y el presente de la reflexión se suceden en «Antiguo muchacho» para destacar el *pathos* elegíaco provocado por el paso del tiempo:

Y la noche llegaba al campo reclinando su cabeza en los montes,
y un miedo suave bajaba con el ladrido de los perros por las cañadas,
y la última garza de la tarde dormía entre los juncos.

Decidme dónde tengo aquel niño con el cuello sujeto de bufandas
y la enorme mosca negra de la fiebre aleteando en mis sienes,

En «La Huerta de la Cruz» la mirada nostálgica reconstruye desde el presente el pasado en *flash-back*:

Corrían otros tiempos. Yo venía con mi madre
a ver a la que hoy es mujer de mi hermano.
El padre casi ciego junto al fuego encendido
estrechaba mi mano entre sus manos rudas.

La perspectiva temporal se invierte en «El puesto de la leche», desde la recuperación del pasado se retorna a un presente amargo vuelto hacia un ayer irrecuperable:

Así vosotros florecéis de nuevo en mi caída noche,
patio, portal, compás angosto bajo la acacia rosa
y esa sombra que ronda vuestro hastío melancólico,
vuestro olvido humeante, atardecer de niebla,
fugaz, por un momento, detiene el paso y mira.

En «La Calle de Armas» la coexistencia en un tiempo pretérito de los puntos de vista del adulto y el niño (*Así te amaba, lejana voz, cuando decías: / Amanecía entonces en la calle de Armas*) va a dar lugar a un recreación en pasado del modesto paraíso infantil, un tiempo sin tiempo que sucumbe ante la amenaza del *tempus irreparabile fugit*:

mientras la muerte rema, adornada de flores,
por el viejo taller del relojero,
en la dorada barca del tiempo, al compás de la péndola,

«El puesto de la leche» presenta un esquema diseminativo-recolectivo. Los versos cincuenta y cuatro y cincuenta y cinco recapitulan los tres elementos —patio, portal y compás— que han sido previamente evocados desde la *caída noche,* es decir, desde la nostalgia del paraíso. El sujeto poético se representa como una *sombra* que añora la *vita beata* de la infancia, descrita como una sinfonía de sensaciones:

Así vosotros florecéis de nuevo en mi caída noche,
patio, portal, compás angosto bajo la acacia rosa
y esa sombra que ronda vuestro hastío melancólico,
vuestro olvido humeante, atardecer de niebla,
fugaz, por un momento, detiene el paso y mira.

Tanto «La Calle de Armas» como «Bajo la dulce lámpara» se construyen simétricamente. El verso inicial se reproduce en el cierre con una ligera variación adjetival, que acentúa el matiz elegíaco de los textos: la infancia se percibe como un reino imposible y perdido desde la mirada desengañada del adulto. El *Así te amaba, voz*

lejana, cuando decías de «La Calle de Armas» se convierte en *Así, lejana, voz perdida, te amaba cuando decías:/ Era el amanecer en la calle de Armas...* A su vez, el *Bajo la dulce lámpara* del poema homónimo culmina con *y la apagada lámpara en la mano.*

En «Bajo la dulce lámpara» recrea con estética modernista y parnasiana suntuosos parajes (Malasia, Venecia, Egipto, Arabia), en los que el adolescente, en la soledad de su cuarto, va localizando los enclaves fantásticos de sus lecturas: Verne, Salgari, Defoe y Dumas. El poema viene a ser un álbum de estampas en el que la barroquizante capacidad descriptiva del autor se despliega mediante un lenguaje repleto de términos exóticos (*zafiro*, *palosanto*, *canela*, *caoba*, *carey*, *coral*...), topónimos legendarios (Maracaibo, Puerto Príncipe, Esmirna, Alejandría...) e imágenes sensuales[39].

La dulce lámpara, bajo la que el protagonista poemático hallaba cobijo, seguridad y bienestar (*secreta dicha*), se apaga por el efecto devorador del tiempo; el infatigable muchacho que vivía a través de los personajes ilusorias aventuras toma conciencia en su soledad de la ausencia de plenitud y de la condición de testigo de su devenir vital. Su destino será la contemplación y la espera: observar la complejidad del mundo desde fuera («La vida es como un bosque») y aguardar, pese al desengaño, la llegada del amor:

> *Cuando los días pasaron, él ya supo*
> *que su destino era esperar en la puerta mientras otros pasaban.*
> *Esperar con un brillo de sonrisa en los labios*
> *y la apagada lámpara en la mano.*

El autor duda de la memoria y, siguiendo al lema parnasianista (Wilde, decadentes) de que la *vida imita al arte*, acude al cine y la literatura para representar la sensualidad adolescente. En «Antiguo muchacho» se evoca mediante las cintas del cine histórico de posguerra en las que se recrea una escenografía romántico-medieval:

> *Con un escalofrío se presentía entonces el amor fugitivo*
> *como un trovador, bello de lazos y cintas,*
> *que, junto a un cenador donde una tea alumbra,*
> *bajara por la escala el desmayado cuerpo de la infanta*
> *al par que entre la fronda el ruiseñor perfuma de armonía la noche.*
> *Erraba en las almenas un vago suspirar de abandonados velos,*
> *de cabelleras lánguidas flotando en los estanques*
> *y un ajimez quedaba solo frente a la luna*
> *adormecida por el laúd de los besos.*

En «La Calle de Armas» preferirá la falsilla de una poesía mitológica de reminiscencias modernistas:

---

[39] C. Clementson, op. cit., tomo II, pág. 856.

En el número 7 de la calle de Armas,
al pasar, el estío soplaba sus vaharadas de esencias turbadoras:
inmóvil mediodía en las eras calientes
cuando un sátiro joven deja caer el chorro de agua de su flauta.
Allí estaban las hoces, las trallas, los rastrillos,
las cribas, los sombreros de segador, los bieldos,
y Junio respiraba coronado de adelfas
que mustian los deseos con sus labios ardientes.

En ese pasaje se agrupan los elementos —*estío*, *mediodía*, *eras*, *sátiro*, *Junio*, *adelfas*...— que configuran el marco escenográfico de su próximo libro *Junio* (1957). Los motivos del *sátiro joven*, la *flauta* y el *chorro de agua* aluden a un erotismo masculino, cuya virilidad se potencia con la aliteración de consonantes oclusivas y vibrantes: *Allí estaban las hoces, las trallas, los rastrillos,/ las cribas, los sombreros de segador, los bieldos/ y Junio respiraba coronado de adelfas*. Junio encarna el ardor sexual y, al estar coronado de las venenosas adelfas, las pasiones arriesgadas.

El «Himno a los Santos Niños Acisclo y Victoria»[40] comparte con los poemas anteriores el cántico de la inocencia perdida; reproduce, sin embargo, el procedimiento objetivador practicado en «Llanto de la hija de Jepthé». Un suceso en el que se amalgaman historia y leyenda, el martirio de dos niños durante la primera persecución de cristianos en la ciudad de Córdoba (*circa* siglo III d. C.), sirve de pretexto para proyectar especularmente sus preocupaciones personales. Se replantea el conflicto pureza/ pecado, ya señalado en «Tentación en el aire» de su primer libro[41]. Aquí, la pureza del antiguo muchacho se desplaza a Acisclo y Victoria, mientras que yo poético refleja la imagen invertida, la del adulto que ha cedido a las pasiones y goza con la conciencia de culpa:

Porque ahora mi alma anda vana y descalza
por torpes arrabales...
Porque ahora mi alma se goza por las selvas
donde es frescura el mármol...
Porque ahora mi alma se me deshace en polvo
de lejanos caminos,
quiero cantar sin tregua a vosotros, los puros,
a vosotros, los santos,
[...]

Luis A. de Villena engloba dos poemas de este libro, «Las Santas Mujeres» y «Las Tres Viejas Mujeres», junto a «Llanto de la hija de Jepthé»y «Verónica», dentro

---

[40] Publicado en el nº 2 de *Cántico*, diciembre de 1947.
[41] No compartimos la parcialidad crítica de G. Carnero, quien niega la vertiente religiosa de este poema. Para él, la evocación de los niños mártires únicamente sería una elegía a la pérdida de la pureza infantil: *El grupo Cántico de Córdoba*..., op.cit., pág.71.

del denominado *teatro de mujeres*, ya que las figuras femeninas actúan de *alter ego* del deseo insatisfecho del sujeto lírico[42].

El poema «Las Tres Viejas Mujeres» se inspira en un episodio de la realidad inmediata, la visión de unas cordobesas vestidas de modo extravagante, que es reelaborado poéticamente con vistas a comunicar el vacío vital[43]; se compone de dos partes contrapuestas por la adversativa *mas*. La primera nos describe tres viejas solteronas que, en una escenografía recargada y decadente, pretenden recuperar la juventud perdida y revivir con el ensueño amores marchitos. La partícula *mas* detiene ese lento e inexorable deterioro del tiempo (*y la luna derrama en silencio sus óxidos)* mediante un cambio de perspectiva; el *rumor de violines* que llega a su balcón actúa de eco del ritmo universal y desempeña la función de una música seductora, dionisíaca, que enciende las pasiones y destrenza simbólicamente el pelo. Y del pesimismo de la primera parte pasamos a la visión esperanzada de la segunda: abandonan su onírico refugio interior y salen a la calle en busca de una ilusión; sin embargo, en un último y sorpresivo giro del texto, el lector conoce que las tres figuras que se pierden por el parque otoñal no a van a colmar sus expectativas por el efecto devastador del tiempo (*donde otoño/ guarda en pálidas urnas exangües corazones*), pero su defensa romántica del sueño (*andando torpemente se perdieron riendo*) las dignifica ante su propio final.

La composición «Las Santas Mujeres»[44] se inspira en los capítulos finales de *Figuras de la Pasión del Señor* de Gabriel Miró y recrea mediante un monólogo coral de carácter dramático la escena en la que las tres Marías —la madre de Jesús, María Cleofás y María de Magdala— vagan desconsoladas en la noche esperando que con la madrugada llegue el justicia divina. Ese patético cuadro local se traspone al territorio simbólico. El viaje sin rumbo de las tres mujeres por la noche se universaliza y designa como la damasiana «Mujer con alcuza» la imposible búsqueda de una verdad vital (*y ahora es todo ceniza)*; su llanto es la amargura de la humanidad ante la injusticia:

> *Sí. Hemos llorado tanto...*
> *Nuestras ropas van húmedas de llanto y madrugada.*
> *María y tú, María, y tú también, María,*
> *las tres, hace miles de noches que lloramos.*

---

[42] Luis A. de Villena, «Sobre *Antiguo Muchacho*, de Pablo García Baena (Sensualidad, Mocedad, Imperios antiguos)», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1981, 367-68, pág. 325.
[43] Este procedimiento consistente en abordar cuestiones como el paso del tiempo, la muerte o valor de la vida a partir de vivencias personales será un recurso habitual de los poetas del 50: Andrew P. Debicki, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-197*, Madrid, Ediciones Júcar, 1982, pág. 30.
[44] Publicado en el nº 7 de *Cántico*, octubre-noviembre de 1948.

Ahora bien, tras el plano literal, la angustia de las Santas Mujeres, subyace el grito de protesta de los que han de encubrir por miedo sus sentimientos homoeróticos:

> *en tanto el cuerpo teme y escurre tembloroso*
> *la inmunda pedrería de sus llagas*
> *como áspid que abandona su escama entre los mimbres.*

El desgarro interior entre los anhelos homoeróticos y la moral dominante se plasma en dos series de imágenes contrapuestas. De un lado, las *túnicas bordadas de campanas* simbolizan la autenticidad, pureza de los sentimientos, la llamada a la fiesta y, por otro, las *frías armaduras, los escudos, los yelmos y el airón de la blasfemia* como expresión de la insensibilidad social y de la violencia de la que los homosexuales son víctimas; además la vitalidad que transmiten las danzas dionisíacas en oposición a la envidia y los celos.

En el verso veintiocho la acción se interrumpe para intercalar una acotación escénica. Los versos parentéticos cumplen la función de trasladar el drama de las tres mujeres a su correlato artístico, la representación de la Pasión de Cristo en un lugar y tiempo cercanos, la Semana Santa de cualquier pueblo de la campiña cordobesa.

A partir de esa interpolación, el poema da un giro y el recriminatorio apóstrofe a Jerusalén de las tres mujeres (*Jerusalén, Jerusalén, hacia ti nos volvemos*) se extiende alegóricamente a la realidad española de la segunda mitad del siglo XX, donde se reitera la incomprensión y la deshonra:

> *Nuestra voz nadie oye. Y hay sangre por tus muros,*
> *hay sangre entre tus piedras como musgo rojizo,*
> *toda tú, esponja ávida empapada de sangre.*
> *¿Qué dirán las vecinas cuando nos vean volver?*
> *María, tienes paja en el pelo…*
> *María, algo punza en tus ojos. Se dirían acericos donde arden alfileres.*
> *María, ¿aún tiemblas? Tus manos en su fiebre buscan no sé qué pájaros de angustia.*

JUNIO (1957)

Siete años después de *Antiguo muchacho,* Pablo García Baena da a la estampa otro de sus poemarios fundamentales. La mayor parte de las composiciones de *Junio* estaban elaboradas antes de 1950. Los poemas «Bajo tu sombra, Junio», « Junio» y «Narciso» formaron parte de la colección con la que concurrió al Premio *Adonais* en 1947. A esos agregaría «Río de Córdoba», «Casida» (Premio *Juan de Mena* de los Juegos Florales de la Diputación cordobesa, 1949) e «Himno del cedro», aparecido en el nº 18 de *Cántico.*

Junio (1957) es el libro más sensualista de Pablo. Representa la cima de lo pasional, el amor pleno. En su exaltación de los sentidos se registran huellas de Gide[45], los poetas arábigo-andaluces[46] y los modernistas: Rubén Darío, Villaespesa, Rueda y Miró.

Junio es el mes en que nació García Baena y en el que se registra la entrada del verano, estación que en el esquema clásico de las correspondencias de las edades del hombre se liga a la juventud y a las actividades agrícolas; dentro de ese contexto juvenil y campesino, Junio connota un dios pagano, cuyos atributos de la *parra* y la *yedra* ponen de manifiesto su naturaleza dionisíaca. Encarna la pulsión carnal y la libre expresión del deseo homoerótico: *paraíso entre muros.*

Como en los poemarios anteriores, el texto inicial, «Bajo tu sombra, Junio», encierra una declaración de intenciones[47]. Muestra el propósito de aprehender

---

[45] Como anteriormente le sucediera a Luis Cernuda, *Les nourritures terrestres* constituyó para los poetas de *Cántico* un manual de liberación de los instintos y un poderoso antídoto ético-estético contra la moral represiva de la época: Carlos Clementson, *La revista Cántico*...,op.cit., pág. 866.

[46] La influencia de la lírica arábigo-andaluza se deja sentir sobre todo en «Himno del cedro» y en «Casida», cuya denominación recuerda uno de los subgéneros de la poesía árabe clásica. El poema se ajusta a la naturaleza encomiástica de la *qasida*, ya que se exalta tópicamente, a la manera de los viajeros románticos, la geografía andaluza como nueva Arcadia. Destacan la voluptuosidad oriental, la abundancia del elemento floral y vegetal y la exuberancia de las imágenes, como se puede apreciar en los versos finales de «Casida» :

La noche escapa con el gemido último de las cítaras.
Y cuando el curvo alfanje de la luna palidece de cisnes
y el placer es un pozo, bajo sombra de áloes,
el alba llega a las tierras del Sur
como una esclava huida de su dueño que se desangrara entre las pitas y las chumberas.

[47] Además «Bajo tu sombra, Junio» sirve de paradigma de la sintaxis paulina, largos periodos repletos de repeticiones y ramificaciones. El poema se construye a lo largo de los treinta y tres versículos como una sola oración. Tras las tres series de invocaciones encabezadas por *Bajo tu sombra, Junio,* aparece en el verso dieciocho el verbo principal, *quiero*, que introduce tres *amplificatios* perifrásticas que subrayan la primacía a las percepciones sensoriales: *quiero ver* (v. 18-23), *quiero oír* (v. 23-27), *quiero esperar* (v. 23-27).

sensorialmente la realidad y regocijarse con los placeres de la existencia. Tras ese planteamiento subyace la lectura de *Les nourritures terrestres* de André Gide, quien declara que el hombre debe rendirse a los deseos para reconciliarse con la Naturaleza; ese panteismo del deseo se traduce en la fusión de los cuerpos y la Tierra:

> *Bajo tu sombra, Junio, salvaje parra,*
> *ruda vid que coronas con tus pámpanos las dríadas desnudas,*
> *que exprimes tus racimos fecundos en las siestas*
> *sobre los cuerpos que duermen intranquilos,*
> *unidos estrechamente a la tierra que tiembla bajo su abrazo,*
> *con la mejilla desmayada sobre la paja de las eras,*
> […]

En el poema se encadenan dos actitudes contrapuestas, el dinamismo del Amor que *exprime* sus racimos, *levanta* la antorcha de sus perfumes, y la pasividad y carácter contemplativo del sujeto poético. El empeño de este último se cifra en tres voliciones: *quiero ver*, *quiero oír* y *quiero esperar*; sin embargo, en los versos finales se produce un giro: el enunciador enamorado abandona la quietud y se convierte en agente y receptor del goce y el dolor. La gradación ascendente de las sensaciones visuales, auditivas y táctiles va a dar lugar a una concepción del amor como fiesta de todos los sentidos, como un *magníficat* de la existencia: *cuando todo mi ser es un canto al amor/ un cántico al amor entregado*. A su vez, la imagen de los párpados teñidos con *el violento jacinto de la dicha* introduce en el éxtasis pasional, enfatizado por la aliteración de íes, la noción de muerte. La flor del jacinto, surgida de la sangre de un joven (Jacinto) amado por Apolo, simboliza el carácter cíclico de la naturaleza y la transitoriedad del amor:

> *Bajo tu sombra quiero esperar las mañanas fugitivas de frescura*
> *y los atardeceres largos como miradas*
> *cuando todo mi ser es un canto al amor,*
> *un cántico al amor entregado,*
> *mientras las manos se curvan sobre las espaldas desnudas*
> *y mis párpados se tiñen con el violento jacinto de la dicha.*

Cuatro poemas de *Junio* gravitan sobre el núcleo temático del agua, ya sea en su variante de río —«Río de Córdoba», «Junio», «Narciso»— o de mar: «Amantes».El motivo del agua ya apareció formulado en recopilaciones anteriores. En «Llanto de la hija de Jepthé», de *Mientras cantan los pájaros* (1948), el *agua fría de los hontanares* significa la pureza e inocencia edénicas, mientras que en el poema «Antiguo muchacho», del libro homónimo (1950), el *manantial cegado de los días* designa la

clausura del paraíso infantil. En *Junio* resurge el tópico temporalista del río con su valor dual de vida y muerte [48].

En la composición de «Río de Córdoba»[49], el autor tuvo presente el soneto del también cordobés Luis de Góngora, «A Guadalquivir, río de Andalucía». Coincide con aquél en la invocación a un Guadalquivir humanizado a su paso por la Córdoba romana y califal, mas se distancia en el tono elegíaco. «Río de Córdoba» retoma la vieja metáfora de Heráclito, que equipara la existencia con un río, y nos presenta al gran río andaluz como trasunto del *Panta rheî* (el Todo fluye)[50]. El perpetuo devenir del río, asentado sobre los opuestos, se refleja mediante procedimientos como el oxímoron y la antítesis: *pasas y estás*, *fugaz permaneces*, *detiene y aleja*.

En su proceso de simbolización el río incorpora nuevas notas significativas. La primera insiste en su caracterización clásica de emblema del paso del tiempo y del *vanitas vanitatis*:

> *Eres el rey, turbio césar que se desangra*
> *sobre su propia púrpura de barros,*
> *carne deshecha las rojizas gredas,*
> *y flotas sobre tu huyente melancolía,*

La imagen dramática del *turbio césar que se desangra*, además de ofrecer una lectura ascética, la fragilidad del poder humano ante la Muerte, anticipa otro valor. El río actúa como ya señaláramos en «Llanto de la hija de Jepthé» de correlato del deseo y en consecuencia, la sangre del *turbio césar* pasa a designar la herida de amor. Su generoso cuerpo encierra un *bronco latido solitario/ de astro centelleante*, metonimia del corazón y del fuego arrasador de la pasión, asociada a la luna homoerótica. Como en aquel *Llanto*, el afloramiento de los instintos se vincula con el acorde universal: *anida dulcemente en la cárdena adelfa/ que tu mano instrumenta como roja viola apasionada*.

---

[48] Pedro Salinas estudia la evolución de la imagen del río en las obras de Jorge Manrique, Fernández de Andrada y Francisco de Quevedo: «Una metáfora en tres tiempos», en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1967, 3ª edición; y Gregorio Salvador hace lo propio con un soneto de Blas de Otero: «Cuarto tiempo de una metáfora» (En torno a un soneto de Blas de Otero), en *Homenaje al profesor Alarcos García*, Universidad de Valladolid, 1965, tomo II.

[49] El poema fue leído en público en las Justas literarias al río Guadalquivir, celebradas en Sanlúcar de Barrameda en el año 1955. En representación de los poetas cordobeses acudieron Ricardo Molina y Pablo García Baena.

Fernando Quiñones cuenta que caminando por una calle de Corrientes con Jorge Luis Borges le recitó el versículo inicial, *Pasas y estás como una pisada antigua sobre el mármol*, y el bonaerense exclamó ¡Qué lindo! Valga ese elogio del decano de las letras hispánicas para subrayar la importancia de un poeta y una poesía, la andaluza, desplazada en aquellos años por la del Centro y Norte de la Península.

[50] José María Camacho rastrea la imagen heracliteana del río en la obra de Antonio Machado, Unamuno, Emilio Prados, Luis Cernuda , Jorge Luis Borges y Gil-Albert: « Alusiones a Heráclito en la poesía española del siglo XX», en Andrés Pociña Pérez y Jesús María García González (coords.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Universidad de Granada, 1996.

«Río de Córdoba» es un poema elegíaco al deseo insatisfecho. En una atmósfera sensual de raigambre islámica[51], la angustia que transmiten las suras *como negras palomas implorantes* se prolonga en las *tendidas manos sollozantes* y desemboca en la imagen dramática de los jóvenes ahogados del estío que suspiran y tejen coronas.

El deseo que baja victorioso, *como guerrero esbelto de laureles* devora a los jóvenes amantes. Los «ahogados» es un motivo recurrente en la producción paulina. Sobre una base real —los frecuentes ahogamientos estivales en el río Guadalquivir a su paso por Córdoba—, el poeta construye la imagen de los *jóvenes ahogados del estío* como símbolo del truncamiento del amor y la insatisfacción amorosa.

Como contrapunto de ese plano sensual terrestre se levanta *la dorada y bermeja palmera de los Mártires*. En esta ocasión, los mártires se citan no para subrayar como en «Himno a los Santos Mártires Acisclo y Victoria» uno de los términos del conflicto religioso entre pureza y pecado, sino para contrapesar el sufrimiento y angustia amorosos con la serena quietud de la vida ultraterrena, del cielo cristiano:

donde descansa erguida
la dorada y bermeja palmera de los Mártires:
el cielo ya en los ojos torcaces de Victoria
y Asciscio como un bello ostensorio labrado.

Ante las miradas líquidas de los ahogados se abre un paisaje espectral, cuyos elementos básicos abundan en las nociones de muerte (ciprés), separación (celosía, muros) y la lejanía del patio o jardín del amor. Las coronas del triunfo del amor se trocan en funerarias, ya que las gongorinas crines undosas actúan de barrera y sepulcro para los amantes, que viven la derrota del amor, a orillas del río de la muerte. Como el *caminante que fija la mirada en la ciudad que adora y aleja para siempre*, descubren que estamos hechos de tiempo y que la vida es un adiós continuo:

y sus miradas líquidas,
donde engastan los sábalos alhajas cinerarias,
contemplan el ciprés, la celosía, el patio,
los muros con la lepra verde de la alcaparra;
y suspiran y tejen coronas de amaranto,
de granadilla y mirto de hojas chorreantes
que van frescas, intactas, por tus crines undosas
hasta la sien vencida del amante que vive,
a tu orilla, la noche mortal del paraíso.

---

[51] El sensualismo islámico y el esteticismo que hallamos en García Baena fue característico del exotismo literario finisecular: Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880- 1913)*, Madrid, Taurus, 1986, pág. 76.

En el poema que da título a la recopilación, «Junio», confluyen dos planos, el placer erótico y la conciencia de su cortedad. Ese binomio se manifiesta mediante la contraposición de dos tiempos y estados emocionales. La plenitud amorosa del ahora, en verano, será añorada cuando en el otoño persiga el amor perdido. El tópico del *carpe diem* se renueva en el texto, al alterar su distribución temporal. Si en los sonetos clásicos «Mientras por competir con tu cabello» o «En tanto que de rosa y d'azucena» se aconseja gozar de la belleza juvenil antes de la llegada inexorable de la vejez, aquí la futura soledad de la voz poética no aminora el gozo presente[52].

Ligado a esos dos momentos aparece el río. En otoño el río, imagen clásica de la temporalidad, evidencia la fugacidad del deseo (*Cuando caiga en el río el beso desmayado de la última adelfa*); en el verano la reflexión de los cuerpos enamorados en el río nos traslada a través del motivo del espejo al territorio mítico para plantear la relación homoerótica a través del mito de Narciso: *y el río besa tímidamente nuestros pies/ como si Narciso nos contemplara con sus diluidos ojos verdes de agua*.

El poema de cierre, «Narciso», adopta la forma de un monólogo dramático, en el que la voz poética se desdobla en la figura mítica de Narciso. El *topos*, de origen grecolatino, proviene principalmente de las *Metamorfosis* del poeta latino Ovidio y ha sido abordado en las diferentes etapas de nuestra literatura por Garcilaso de la Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, García Lorca, Cernuda, Lezama Lima, Leopoldo María Panero… [53] El personaje, símbolo de la actitud autocontemplativa, representa la búsqueda imposible de la Alteridad. Él descubre en el espejo de las aguas al otro en la imagen de sí, es decir, su identidad y su dualidad[54]. El otro se designa al comienzo del poema con la distanciadora tercera persona, a partir de duodécimo verso se convierte en un disémico *tú*, que representa el reflejo acuático del yo discursivo, al tiempo que el cuerpo real o imaginario del amante: el *tú* amoroso.

El texto presenta una estructura climática, en la que se alternan los momentos de reflexión, en los que la acción progresa, y descripciones en las que se enlentece. La alusión inicial a la *sombra* (*Piso estos verdes helechos/ que llevan a su sombra*) y las referencias a la actividad venatoria (*como la selva responde estremecida/ al largo*

---

[52] José Enrique Martínez Fernández, *Grupo Cántico de Córdoba. Comentario de poemas*, Madrid, Arco Libros, 2005, págs. 66-68.

[53] Yolanda Ruiz Esteban, *El mito de Narciso en la literatura española*, tesis leída en la Universidad Complutense, 1990.

[54] Gaston Bachelard, *El agua y los sueño: ensayo sobre la imaginación de la materia* (traducción Ida Vitale), México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pág. 42.

lamento del caracol en labios de los cazadores) introducen la noción de muerte como preludio del desenlace final.

El soliloquio quejumbroso de Narciso con el trasfondo de la naturaleza sensual (*locus amoenus)* demuestran que el poema paulino se ajusta a las pautas bucólicas marcadas por la tradición en este *topos*:

> *Duerme, amante cuerpo,*
> *bajo las dalias calientes de quien te invoca,*
> *mientras las cañas huecas de mi flauta*
> *derraman la rubia miel de sus quejas*
> *en el odre sombrío que la tarde abandona en los barrancos.*

La pasión amorosa se concibe conforme al tópico de la caza y la muerte sacrificial. El símil de las manos como *lebreles negros acollarados* sugiere la pulsión carnal. Al igual que los lebreles siguen el rastro de la presa, el sujeto poético, vuelto cazador, busca el cuerpo amado. Cobran sentido entonces, dentro del contexto homoerótico, las imágenes simbólicas de la *selva* como espacio interior de los deseos, inquietudes, miedos; el *largo lamento del caracol* como el reclamo de los enamorados, los *árboles* como los cuerpos de los amantes y la *sombría guirnalda de las trompas*, el dolor erótico:

> *Desde aquí te adivino. Estoy tan cerca de ti*
> *que si mi corazón pronuncia tu nombre*
> *me responderás en la brisa,*
> *como la selva responde estremecida*
> *al largo lamento del caracol en labios de los cazadores,*
> *al penacho de luto que deja entre los árboles*
> *la sombría guirnalda de las trompas.*

Como en el Modernismo el amor se sacraliza (*Eso eres tan sólo: un cuerpo que el deseo,/ sacerdotal, entrega al tálamo florido de otro cuerpo*), mas se pone el énfasis en su condición de rito sacrificial e iniciático. El ara, el héroe y el cuchillo son los elementos indispensables para la inmolación [55]. En «Narciso» se dramatiza la consumación del deseo homoerótico. El motivo becqueriano del *puñal*, transformado en *cuchillo de espasmo* que la muerte clava en la médula, alegoriza el acto de amor:

> *porque el amor sólo puede ser poseído por la muerte*
> *y es inútil que los cuerpos se enlacen en un latido turbio,*
> *y las bocas levanten sus voraces hogueras,*
> *y las piernas sus ríos de vértigos estériles,*
> *y cuelguen las cabezas, como degolladas, sobre las bandejas de légamo de los*

[55] Fernando Ortiz sostiene que la víctima sacrificial se encuentra en todos los libros paulinos:«La poesía de Pablo García Baena», en *Lírica andaluza contemporánea*, Córdoba, Almuzara, 2007, pág. 211.

cabellos,
si la muerte no clava en la médula su cuchillo de espasmo.

Al *morir* se supera la escisión yo /otro y se retorna al origen edénico (*Entrégame en tus labios, amor, muerte, tu edén*), ya que el agua donde se sumerge simboliza la disolución de las formas y el principio de todas las cosas: ambivalencia semántica que también acompaña a la flor de narciso[58].

ÓLEO (1958)

Tras el paganismo de *Junio*, *Óleo* (1958) supone un retorno a la religiosidad conflictiva de «Tentación en el aire», en su primer libro *Rumor oculto* (1946). La presencia de motivos como el silencio de Dios, la noche oscura, la soledad, el amor implacable de Dios, la muerte, el anhelo de trascendencia… nos lleva a pensar que *Óleo* se inscribe, un tanto tardíamente, dentro de la corriente existencial que invadió desde 1942 a 1952 la poesía española de posguerra. Como en la opción arraigada, la fe en *Óleo* se convierte en el asidero y refugio para el yo angustiado. Ahora bien, no se trata de una fe gozosa, sino de una religiosidad atormentada por un sentimiento de culpa («Día de la ira», «Ceniza»), que puntualmente se interioriza y se torna entrañable: «Los que un día os llevasteis», «Santa María de Trassierra».

El conjunto presenta una organización perfectamente trabada en torno a las nociones de pecado y salvación. Del Adán del primer poema, condenado al sufrimiento y la soledad por la expulsión del Edén («Sueño de Adán») se pasa en el poema de cierre, «Cántico de los Santos en honor de Nuestra Señora de los Dolores de Córdoba»[59], a la integración del sujeto lírico en el coro de *esposas* que, con las lámparas encendidas, aguardan la llegada del Esposo y con él, la eternidad en el Amor sacro:

[…] *las esposas vamos velando los fuegos nupciales*
y el ígneo corazón como una antorcha solitaria en la noche
arde de amor y aroma junto al vuestro,
oh Vaso Laudable, Virgen Reina de las Vírgenes.

Abre el libro, «Sueño de Adán», soliloquio en endecasílabos blancos en el que la voz poética traslada alegóricamente su soledad y conciencia de pecado al personaje bíblico de Adán. La calderoniana confusión entre sueño y realidad (*¿Aún yo sueño?*)

---

[58] J. Chevalier, *Diccionario de símbolos,* op. cit., pág. 742.
[59] Publicado en *Cántico*, nº 5, diciembre 1954- enero 1955.

sirve de marco a la descripción elíptica de tres hitos: el sueño de Adán, la creación de la compañera y la caída y expulsión del Paraíso.

Para la composición de esta pieza y del libro en general, el autor ha depurado su estilo, que aún siendo brillante, resulta menos aparatoso y efectista. La frase se condensa y se ciñe a los condicionantes métricos del endecasílabo que melodiosamente encabalga. Lenguaje más sobrio, pero no por ello desprovisto de riqueza simbólica. Los motivos que maneja provienen de nuestra literatura clásica: el ciervo, la rosa, la serpiente, el árbol…

En «Sueño de Adán» reaparece el *leit-motiv* de los monólogos interiores paulinos —«Llanto de la hija de Jepthé», «Verónica», «Las Santas Mujeres»—, el contraste entre el esplendor de la Naturaleza y la insatisfacción del personaje. Retoma el motivo del *bosque* de éxtasis, donde aves, animales y plantas se estremecen por la fuerza de los instintos. El yo poético se detiene de todos ellos en el ciervo, símbolo de la pasión mística o profana[60]:

> […] *Los ciervos,*
> *entre el rojo carbunclo de la adelfa,*
> *braman, la llama esbelta de las astas*
> *enredada de rosas,* […]

La escena de los ciervos bramando entre adelfas encarna el deseo homoerótico, que se sublima en la imagen esteticista de *la llama esbelta de las astas/ enredada de rosas*.

Para vencer la soledad ontológica (*Ser rey es estar solo*), Adán sueña con un nuevo ser. El nacimiento marino y la concha rememoran el de Afrodita, mas la alusión al *lirio príncipe del alba*[61] y la posterior referencia al *fuego* y el *ala* (*de fuego y ala su incipiente paso*) nos hace pensar en una criatura angélica como objeto del deseo. El poema reinterpreta el mito de Adán. La tentación asignada, según la tradición, a la serpiente- Eva se traslada a un varón, convertido en *criatura cereal, tronco de frutas recientes*, que el ofidio, sugerido metafóricamente con *su llama verde fría como escama*, rodea:

> *Criatura cereal, tronco de frutas*
> *recientes, algo torpe vive, enreda*
> *su verde llama fría como escama*
> *por sus hombros de flor, entre las hojas*
> *mojadas de sus ojos y profundas…*

---

[60] M. R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pág. 56.
[61] En «Narciso» el cuerpo del varón se representa como *lirio fulmíneo*: *tu cuerpo despojado de púrpuras divinas/emergía brillante como lirio fulmíneo/ dúctil a la caricia tenaz de mi presencia*.

El desarrollo ulterior del relato bíblico —pecado, expulsión del Paraíso y condena eterna al dolor y la muerte— se cumple en «Sueño de Adán», pero debe ser leído a la luz del lamento por una sexualidad prohibida:

La fuente evoca su faisán esquivo.
Germinada en mi espalda, como un ala
pesas y yo te llevo. Lumbre angélica,
embellece el laurel desnudo y joven,
incendia, árbol de ascuas, el violado
jardín que alza su oración de humo.
No mires hacia atrás. En nuestra carne
rojos dientes de zarzas. Está abierta
la puerta y fuera gime el viento solo.

«Santa María de Trassierra» nos ofrece una visión paisajística de la sierra cordobesa en dos momentos simbólicos diferentes: el otoño y la primavera. En ambos casos se trata de descripciones tamizadas por los sentimientos del yo poético. En el primero, y a través de la humanización de los elementos de la naturaleza —otoño, viento, crepúsculo, pájaros, luna— se trasluce un estado espiritual de abatimiento y miedo a la muerte. El sujeto poemático descubre su amarga soledad a la manera del Juan Ramón Jiménez modernista como si fuera un paisaje del corazón.

El segundo actúa de contrapunto (*Pero ella salía descalza con el alba*), y se sitúa en el alba y la primavera. El yo poético intenta compensar su *muerte* sentimental retornando nostálgicamente al territorio bucólico de la infancia y primera adolescencia, donde se reencuentra con el amor puro y la unidad con la naturaleza perdidos. Si la alusión en la primera parte a las astas de los ciervos colgadas de las campanas aportaba un matiz fúnebre, en consonancia con la fúnebre escenografía otoñal; en la segunda la referencia a los perros que *levantaban su rastro con humo de ladridos*, retoma el motivo, presente en «Narciso», de la caza de amor. La protagonista asiste al despertar de los sentidos y al descubrimiento del deseo con implicaciones religiosas (*un tiempo de inocencia pascual resplandecía*), como insinúan los símbolos ya comentados del *agua*, las *adelfas* y el *paraíso*:

Por el monte, la fuente del Arco y el arroyo
Bejarano iba feliz inaugurando
el agua, las adelfas, el paraíso...Limpia
se alzaba la mañana del mundo como dalia
de fuego que su mano lustral purificara
y el bardo del otoño se alejaba quejándose
y un tiempo de inocencia pascual resplandecía.

Al igual que en *Elegías de Sandua* de Ricardo Molina, los topónimos de esos paisajes agrestes —Rosal de Tres Palacios, Fuente del Arco, Alto-Paso…— se paladean en un intento de retener en la memoria los días felices de la juventud. La idealización del *antiguo muchacho* transfigurado metonímicamente en *alma* y la comunión cordial entre personaje y entorno natural ofrecen reminiscencias del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Como el Amado de la quinta lira pasa derramando mil gracias por bosques y espesuras, el paso del alma por estos parajes va a deparar la plenitud a todo lo existente:

Pasaba y tras la fresca ausencia de su huella
se hinchaba la castaña en el punzante erizo,
se endulzaba la ira vehemente de la víbora
y las cabras de oro mordisqueaban las bayas
de sangre, al sol antiguo del claro caramillo.
Aún no sabía qué amar, aún no sabía el alma
y era amor lo que ella despertaba a su paso;
y cuando estaba lejos aún seguía su música
por los pinares graves y por los caseríos
y era amor lo que hacía encender una lágrima,
cuando ya aquellos montes jamás los pisaría,
sobre la paz de Santa María de Trassierra.

Sin embargo, la presencia de la lágrima anula la dicotomía, apagamiento/ fulgor emocional, en que parecía fundarse el poema. Será el llanto como expresión de pena por el efecto devastador del tiempo el que imprima un ritmo circular al poema y el que desvele, a la postre, la permanente alternancia de la ilusión y decepción.

La angustia de la culpa y el terror ante el final de la existencia lleva al yo lírico a presagiar el Juicio Final en «Día de la ira». Para su composición, el autor pudo haber tomado como base la práctica devocional católica de la *composición de lugar* ignaciana o el famoso himno latino del siglo XIII, *Dies irae*, atribuido a Tomás de Celano.

La *composición de lugar* es un procedimiento visual de orden interno para forjar escenas mnemotécnicas, compuestas de imágenes y lugares, sobre los que el devoto ha de meditar, por ejemplo, la propia muerte, el Juicio Final, el Infierno[62].

De aquél conserva el título, castellanizado, la situación planteada, el día del Juicio Final, y algunos elementos escenográficos como la trompeta anunciadora y el desenterramiento de los muertos; difieren en el tono, más expresionista en el segundo.

Se trata de una oración en forma de monólogo dramático por la que el yo lírico aspira a expiar su pecado. Las continuas súplicas de castigo al terrible Dios del Antiguo

---

[62] Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995, pág. 147.

Testamento presentan ecos léxicos del Otero existencialista: *Sájame la mirada, deja el ojo sin lágrimas/ como una carne mísera, tibia para las moscas.* El lenguaje desgarrado del hombre en lucha contra la cruel divinidad se orienta ahora hacia el protagonista que, arrepentido, se complace en la disciplina ascética[63] y en tenebrismo de la literatura y pintura áureas. En la misma línea barroca de mortificación y de meditación sobre los novísimos (muerte, juicio, infierno, gloria) hemos de situar «Ceniza»[64], poema cuyo título retoma un lugar común de la oratoria sagrada. La *ceniza*, símbolo cristiano de la caducidad de la vida terrena y la muerte del cuerpo, se contrapone dialécticamente al deseo erótico; esa dicotomía reformulable en los términos de ascetismo/ paganismo desvela la escisión interior del enunciador/ poeta:

> *y que tu lava arrase mis mármoles paganos,*
> *la púrpura soberbia de mis templos,*
> *los plintos florecidos de mis deseos,*
> *aun cuando en las almenas de las torres*
> *haya arqueros que apresten contra Ti sus aljabas*
> *y la sangre hierva por mi cuerpo*
> *como un hormiguero aplastado en el camino.*

Es indudable en esta ocasión la voluntad ascética, mas la imagen tópica del combate entre Dios y sus enemigos (*arqueros que apresten contra Ti sus aljabas*) subraya que lo relevante en la obra de Pablo como en la de su amigo Ricardo Molina es la persistencia del duelo entre el talante epicúreo y la renuncia impuesta por su formación católica.

Dentro del conjunto sorprende la inclusión de «Palacio del cinematógrafo», un poema en homenaje al séptimo arte[65]. El mundo del cine adquiere una presencia notable en la literatura de los años veinte: Ramón, Guillermo de Torre, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Francisco Ayala… Representa la atmósfera, los símbolos y los interrogantes de la modernidad[66]. El mágico juego de luces y sombras, de sueños y realidad que cautivaron a los escritores de principios del siglo XX atraerá a García Baena[67], que adelantará en más de veinte años su tratamiento por parte de los

---

[63] Aunque la tensión expresiva lo acerque en algunos momentos a la poesía existencialista (Otero, Bousoño, Gaos, Nora), en sus poemas no hay vestigios de angustia existencial ni duda religiosa. Su poesía está ideológicamente más próxima a la corriente arraigada de posguerra.

[64] Se publicó por primera vez con el título «Miércoles de Ceniza» en el nº 4 de *Cántico*, abril de 1948.

[65] Publicado en la revista malagueña *Caracola* en 1954.

[66] Luis García Montero, «El cine y la mirada moderna», en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Cine, Arte y Deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-textos, 2000, pág. 387.

[67] Para la repercusión del cine en la obra de Pablo García Baena, consúltese Pedro Roso, «La poesía de Pablo García Baena (Nueve apuntes y una lectura)», en *Pablo García Baena. Rumor oculto*, catálogo de la exposición, Sala Galatea (Casa Góngora), Córdoba octubre–noviembre, 2009, pág. 196 y siguientes.

novísimos: Gimferrer, Vázquez Montalbán. Ahí, en esa ligazón tan barroca entre apariencias y realidad, radica el porqué de su incorporación al libro.

El poema «Palacio del cinematógrafo» registra el proceso de transformación de la anécdota en símbolo. La escueta nota *Impares. Fila 13. Butaca 3. Te espero*... sugiere una cita amorosa con un «tú» del que desconocemos el nombre. Ese misterioso «tú» es una criatura quimérica, que emerge, fruto del *sueño triste de mis ojos*, de la pantalla de cine: *A través del oscuro bosque de ilusionismo/ llegarás, si traído por el haz nigromántico*. El motivo de la pantalla es una variante temática del *espejo*, ya que como en aquel convergen el espectador y el simulacro y se subraya el predominio de lo visual en la escritura paulina[68].

Ese amor secreto alimentado por el personaje cumple la doble función de paliar la soledad y de evadir de la grisura del ambiente. Se trata, en suma, de una escena cotidiana, el sujeto lírico esperando en el oscuro patio de butacas, en el que la introducción del elemento imaginario de la segunda persona distorsiona los límites de lo real y lo ficticio; sobre esas premisas, el sujeto lírico, sirviéndose de una técnica ya empleada en «Antiguo muchacho», prefiere representar la crudeza vulgar de la realidad de aquellos años a través del correlato de los *western* americanos y, por contraste, las secuencias cinematográficas del europeo género caballeresco recrearán la invitación dirigida al «tú» a vivir la pasión en el entorno idílico del *hortus conclusus* o el *locus amoenus*:

> *Ven ahora. Un lago clausurado de altos*
> *árboles verdes, altos ministriles, que pulsa*
> *la capilla sagrada de los vientos*
> *nos llama; o el ciclamen vivo de las praderas*
> *por donde el loco corazón galopa*
> *oyendo al histrión que declama las viejas*
> *palabras sin creerlas, del amor y los celos:*

A partir del alejandrino treinta y nueve la anécdota inicial adquiere dimensiones simbólicas:

> *Vendrás. Alguna vez estarás a mi lado*
> *en la tenue penumbra de la noche ya eterna.*
> *Sentado en la caliza del astral anfiteatro*
> *te esperaré.*

---

[68] El título del libro, *Óleo*, ofrece además de la acepción religiosa una alusión a una técnica pictórica, como se puede comprobar en la estampa *naif* del Reino de los Cielos cristiano en «Los que un día os llevasteis».

La acción se traslada de un tiempo presente y un espacio concreto a un escenario cósmico y acrónico. El cielo, trasunto del *topos* calderoniano el gran teatro del mundo, se configura irónicamente como una sala de proyecciones, donde el yo lírico se transfigura, tras la muerte, en un ser ilusorio en permanente espera al amor soñado en vida, mientras en la pantalla, como en el comienzo del poema, se desarrollan las proezas de los *cow-boys* celestiales.

Junto a esa lectura profana, el texto encierra un guiño al lector. El movimiento ascensional del texto, la naturaleza cristiana del cielo subliman la espera amorosa. El humano amor soñado se convierte en este libro religioso, en el sueño de Dios, con el que creyente tiene concertada una cita no precisamente amable, el Juicio Final: «Día de la ira» se titula el poema siguiente en *Óleo*.

El libro, fruto de una crisis personal, refleja además una crisis creadora y de grupo. Si el desengaño amoroso y el sentimiento de culpa le hacen refugiarse en la religión, la escasa resonancia alcanzada por sus libros y, en definitiva, por la estética de *Cántico*, va a determinar que Juan, Ricardo, Julio y Pablo guarden silencio y desplieguen otras actividades: Juan se consagró a la investigación arqueológica, Ricardo se volcó en el flamenco, Julio simultaneó la representación de maquinaria agrícola con la venta de antigüedades y Pablo se dedicó a la confección de tapices y reposteros con la colaboración de Miguel del Moral.

En 1965 se trasladará a la costa malagueña y abrirá junto a su amigo Pepe de Miguel una tienda de antigüedades, «El Baúl», en Torremolinos. El entusiasmo contagioso de un grupo de poetas y pintores — Pepe Infante, Fernando Merlo, Bornoy, Pepe Aguilera— le animará a escribir un poema, «Cándido», que leerá en el homenaje que le rindieron el 11 de marzo de 1971 en el bar «El Corral» e incluirá en su siguiente libro. Según recuerda el poeta: «Ellos vinieron a recordarme algo que quería olvidar: la Ramera esa [la poesía] que dice Vicente Núñez». También ese mismo año Ángel Caffarena le publica, en edición cuidada por Bernabé Fernández–Canivell, un conjunto de trece sonetos rescatados de lo escrito entre 1940 y 1961, *Almoneda*.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AMORÓS, Amparo

— (1984) «Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939», en José Manuel de Abiada (ed.), *Entre la cruz y la espada. Homenaje a Eugenio G. de Nora,* Madrid, Gredos.

BACHELARD, Gastón

— (1978) *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (1942), trad. de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica.

BERNIER, Juan

— (2011) *Diario*, Valencia, Pre-Textos.

CALVIÑO IGLESIAS, Julio

— (1988) *Antología poética. Grupo Cántico*, Madrid, Alambra.

CAMACHO ROJO, José María

— (1996) « Alusiones a Heráclito en la poesía española del siglo XX», en Andrés Pociña Pérez y Jesús María García González (coords.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Universidad de Granada.

CAÑERO-BAEZA GARCÍA, Miguel Ángel

— (1983) «La voz de Juan Ramón en la dimensión poética de Pablo García Baena», *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez,* Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses.

CARNERO, Guillermo

— (1976) *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra. Estudio y antología*, Madrid, Editora Nacional.

— (2009) *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra* (2ª edición, actualizada y aumentada), Madrid, Visor.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté

— (1999) *De signos y significaciones.1. Juegos con la vanguardia: poetas del 27*, Barcelona, Anthropos.

CIRLOT, Juan-Eduardo

— (2007) *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.

CHEVALIER, Jean/ GHEERBRANT, Alain

— (1991) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

CLEMENTSON, Carlos

— (1979) *La revista Cántico y sus poetas*, tesis leída en la Universidad de Murcia, inédita.

— (2009) «Excelso muro. Córdoba en la poesía y en el orbe de Pablo García Baena», en Antonio Rodríguez Jiménez (ed.), *Pablo García Baena, la liturgia de la palabra*, Madrid, Visor.

DEBICKI, Andrew P.

— (1982) *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971,* Madrid, Ediciones Júcar.

DURAND, Gilbert

— (2004) *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA, Eduardo

— (2010) «El legado de Pablo García Baena», en Celia Fernández Prieto (ed.), *Pablo García Baena: misterio y precisión*, Sevilla, Renacimiento.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor

— (1987) « Pablo García Baena o el arte de la memoria sensitiva», en *La poesía española de 1935 a 1975. De la poesía existencial a la poesía social*, II, Madrid, Cátedra.

GARCÍA GALÁN, Teresa

— (2003) *Esteticismo como rebeldía. La poética de Pablo García Baena*, Sevilla, Renacimiento.

GARCÍA MONTERO, Luis

— (2000) «El cine y la mirada moderna», en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Cine, Arte y Deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-textos.

GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio

— (2009) «La tradición romana en la poesía de Pablo García Baena», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.) *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha.

JIMÉNEZ, José

— (1982) *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.

LANZ, Juan José

— (2009) «Por una razón elegíaca: *Los Campos Elíseos* y la poesía de Pablo García Baena», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.) *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha.

LEÓN PORTILLO, Rafael

— (1984) «Pablo García Baena en persona», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, De Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes,* Julio-Diciembre, nº 107.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa

— (1975) *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.

LITVAK, Lily

— (1979) *Erotismo fin de siglo,* Barcelona, Antoni Bosch.

— (1986) *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus.

LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis

— (2009) «Llanto de la hija de Jepthé». Imaginación, belleza y pureza en el primer García Baena, en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.) *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha.

MARÍN UREÑA, José Manuel

— (2003) *La figura del ángel en la Generación del 27.* Tesis presentada en la Universidad de Murcia.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique

— (2005) *Grupo Cántico de Córdoba. Comentario de poemas*, Madrid, Arco Libros.

OROBITG, Christine

— (2001) «La yedra en la poesía de Francisco de la Torre: simbología y autorrepresentación», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana Vervuet.

ORTIZ, Fernando

— (1995) «Lectura de Pablo García Baena», en *Homenaje a Pablo García Baena, Renacimiento*, 9-10.

— (2007) «La poesía de Pablo García Baena», en *Lírica andaluza contemporánea*, Córdoba, Almuzara.

PALOMO, Pilar

— (1997) «El mito de la juventud en la poesía de Pablo García Baena», en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (eds.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 105-114.

— (1997) «*Ganymedes*, de Ricardo Molina. Texto y contexto» en Manuel Crespillo (comp.), *Comentario de textos literarios*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejos 9.

PAULINO AYUSO, José,

— (2003) «La creación del mundo en el lenguaje poético de Pablo García Baena», en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.), *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

PAZ, Octavio

— (1998) *Los hijos del limo. Desde el Romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 5ª ed.

PÉREZ PAREJO, Ramón

— (2002) *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

REY HAZAS, Antonio

— (2009) «Tiempo, misterio y precisión: la poesía de Pablo García Baena a la luz de *Los Campos Elíseos»*, en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.) *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando

— (1995) *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial.

ROSO, Pedro

— (2009) «La poesía de Pablo García Baena (Nueve apuntes y una lectura)», en *Pablo García Baena. Rumor oculto*, catálogo de la exposición, Sala Galatea (Casa Góngora), Córdoba octubre–noviembre.

RUIZ ESTEBAN, Yolanda

— (1990) *El mito de Narciso en la literatura española,* tesis leída en la Universidad Complutense de Madrid.

RUIZ NOGUERA, Francisco

— (2004) «Paraíso entre muros (sobre la poesía de Pablo García Baena)», en Eduardo García, Juvenal Soto (eds.), *Casi un centenario. Homenaje a Pablo García Baena*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

— (2010) «Hacia *Antiguo muchacho*: la formación de Pablo García Baena», en Celia Fernández Prieto (ed.), *Pablo García Baena: misterio y precisión*, Sevilla, Renacimiento.

SAHUQUILLO, Ángel

— (1991) *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad*, Alicante, Instituto de la Cultura Juan Gil-Albert.

SALINAS, Pedro

— (1967) «Una metáfora en tres tiempos», en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 3ª.

SALVADOR, Gregorio

— (1965) «Cuarto tiempo de una metáfora» (En torno a un soneto de Blas de Otero), *Homenaje al profesor Alarcos García*, Universidad de Valladolid, tomo II.

SÁNCHEZ ZAMAREÑO, Antonio

— (2000) «El barroquismo de la flora en la poesía de Pablo García Baena», en *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Universidad de Oviedo, tomo III.

TORRE, José María de la

— (1997) *La obra poética de Ricardo Molina*, Córdoba, Diputación Provincial.

VILLENA, Luis Antonio

— (1981) «Sobre *Antiguo Muchacho*, de Pablo García Baena (Sensualidad, Mocedad, Imperios antiguos)», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-68.

— (2008) «Introducción a la poesía de Pablo García Baena», en Pablo García Baena, *Poesía completa (1940–2008),* Madrid, Visor.

— (2010) «Los mitos de la infancia y la adolescencia en Pablo García Baena», en Celia Fernández Prieto (ed.), *Pablo García Baena: misterio y precisión*, Sevilla, Renacimiento.

Los paisajes de Cántico. Manuel Muñoz en Spectrum Sotos



Redacción / Ars Operandi

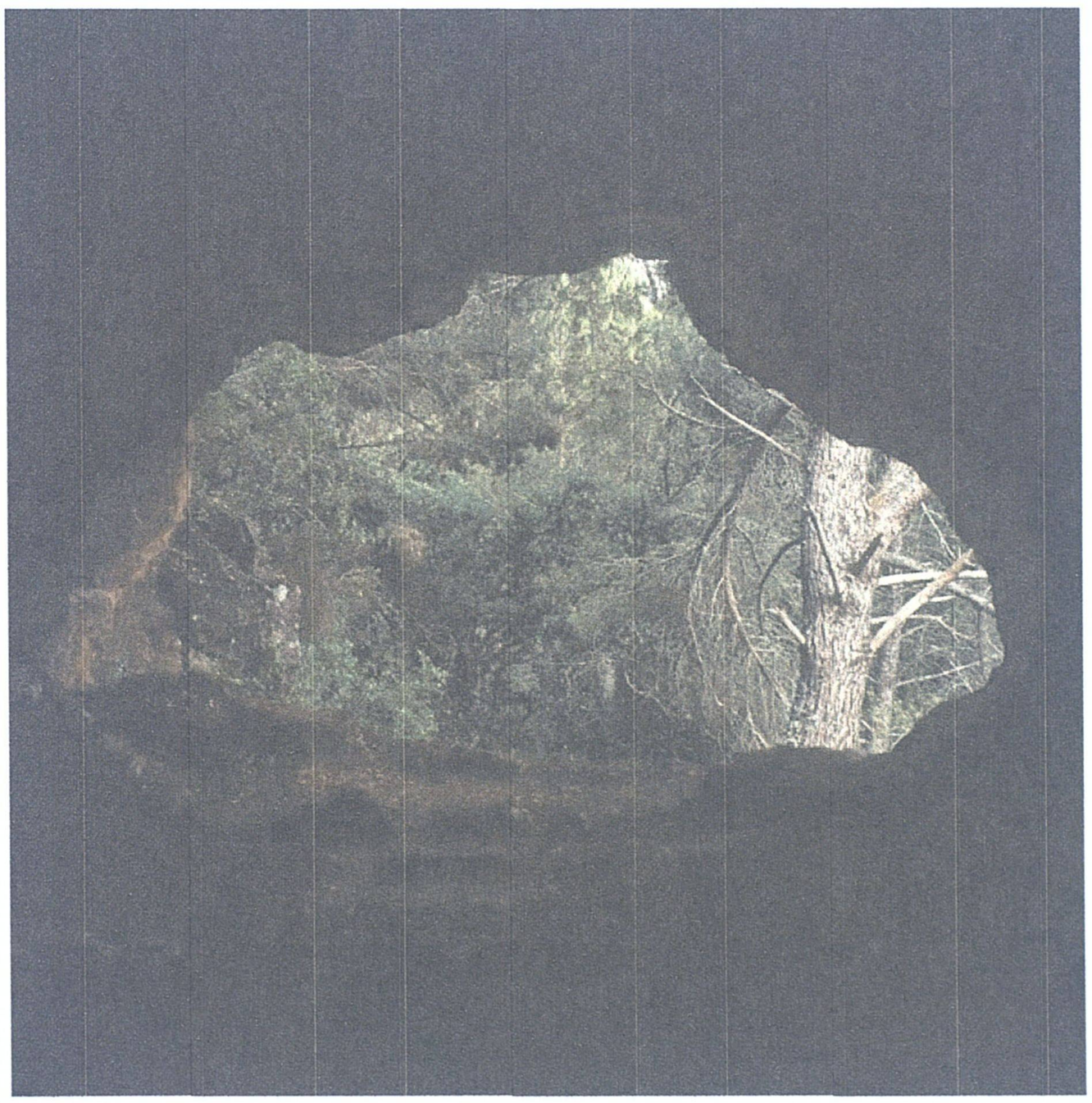
Manuel Muñoz (Córdoba, 1965) se presenta en la galería Spectrum Sotos con una serie de trabajos que ahondan en la voluntad de recuperar, desde la fotografía, paisajes y escenas que tienen que ver con la memoria reciente. Si en series anteriores centraba su atención en dos de los acontecimientos

que más han determinado la historia de España como son la Guerra de la Independencia y la Guerra Civil, para su cita en la galería zaragozana ha elaborado un trabajo de documentación que da testimonio de una de las experiencias poéticas y vitales más importantes de nuestra ciudad en el siglo pasado, el surgimiento y desarrollo de la poesía del Grupo Cántico. *Paisajes confidentes* propone así un nuevo acercamiento en la manera en que los espacios naturales se convierten, no ya en escenarios de una simbología romántica o de un hecho histórico concreto, sino en testigos y protagonistas de las creaciones literarias del grupo que revitalizó la poesía española de posguerra. Se trata de evocar unos paisajes que fueron determinantes para la poesía del grupo, escenarios que ya están presentes desde las *Elegías de Sandua* al texto de *Santa Maria de Trassierra* ilustrado por Álvarez Ortega. En este sentido, el trabajo de Manuel Muñoz nos invita, en palabras de Jesús Alcaide, "a deambular por las frondosas vegetaciones y secretos senderos de Trassierra y el Bejarano, para escuchar los testimonios de aquellos poetas que construyeron allí su edén particular a pocas horas de la ciudad de Córdoba en un entorno natural que les servía de recreo e inspiración para sus poesías. Como se dice en uno de los textos sobre el grupo, si el río otorga el don de la carne, los montes son el lugar para el propio conocimiento, para el encuentro con el interior anacoreta".



Muñoz ofrece con *Paisajes confidentes* otra lectura desde la imagen contemporánea del legado poético de Pablo García Baena, Juan Bernier, Vicente Nuñez, Ricardo Molina y Miguel del Moral, poetas y artistas cordobeses, "que en sus versos cobijan uno de los tesoros más importantes de la literatura española del siglo XX, una experiencia poética que supo releer la tradición para inventar el futuro de un lenguaje rico y poliédrico como pocos desde la experiencia local, de esa adherida Córdoba de la que ninguno de los miembros de Cántico podía separarse". A través de esta serie de veinte fotografías, indica Alcaide, "vamos descubriendo el rumor oculto del Guadiato, los arroyos del Bejarano, esa paz bucólica de la que

hablaba Pablo Garcia Baena en *Antiguo muchacho* y que se convertía en imagen en uno de los poemas de los miembros del grupo, *paisaje de lo duro/la roca, el pino/ donde habite lo solo, /yo mismo/un rincón escondido*". Rincones escondidos que nos permiten profundizar en el conocimiento de la poesía de Cántico a través de un recorrido por los paisajes que ayudaron a modelar su universo poético, su particular paraíso perdido, "esa mítica Sandua que en plena Sierra Morena oculta sus secretos bajo el manto vegetal de Santa María de Trasierra, madre que oculta y cobija, madre que ama y guarda secretos, madre naturaleza, madre poesía".



Una naturaleza, que para el artista, "siempre ha sido referente y fuente de inspiración a lo largo de la Historia, a veces como modelo a imitar o representar, otras veces como símbolo y espejo de las inquietudes y enigmas del hombre. Teniendo un destacado protagonismo en el Romanticismo, protagonizando ese cosmos superior al hombre. Para muchos artistas ese naturalismo es suficiente, para otros, la contemplación de ella era y es motor de inspiración y creación. Esta contemplación a veces ha sido buscada y otras veces encontrada". Los viajeros románticos del siglo XIX, indica, "en sus aventuras hacia nuevos confines, en donde la naturaleza estaba mas cerca de lo divino que de lo humano, intentaban encontrar mediante la búsqueda de su ser ese cordón umbilical que les uniera a ese universo sobrehumano revelado en esos paisajes remotos, perdidos y alejados de las normas sociales. Es esta actitud viajera la que en muchos momentos ha llevado a artistas de distintas disciplinas y de distintos periodos y épocas a encontrase con ellos mismos en parajes que como decorados, participan del carácter creativo y reflexivo".



Santa Mª de Trasierra es un enclave de Sierra Morena dibujado por el cauce del río Guadiato. Explica Manuel Muñoz que "ya en época romana y árabe fue retiro, y han pasado también personajes como Cristobal Colón y Góngora. Es impresionante la belleza del paraje, pudiéndose comprobar que muchos de esos espacios paisajísticos, parecen preparados y creados para ser pintados". El paso del tiempo y el poso de la memoria son lugar de evocación para Manuel Muñoz, un lugar donde aún es posible rastrear en sus senderos "la huella de una época cargada de confidencias personales y artísticas. Hay que regresar a la década de los años 50, pleno dominio de la censura y la represión de una dictadura, sumadas estas a una ciudad de provincia como Córdoba, en donde las

apariencias y las buenas normas de conducta cargadas de una hipocresía social son las guías marcadas en una ciudad provinciana, en donde todo el mundo se conoce. Escapando a estos lugares, buscando espacios fuera de la sociedad y alejados de esas miradas de censura que frenaban sus ideas de creación y libertad, se reunían por largos periodos, paseando por sus senderos, bañándose en sus arroyos de agua cristalina en donde sus palabras han quedado guardadas al abrigo natural".

Paisajes confidentes
Manuel Muñoz
Galería Spectrum Sotos, Zaragoza
Hasta el 28 de diciembre

El nombre de Pablo García Baena (Córdoba, 1923) aparece en la poesía española unido a la revista *Cántico,* que funda en 1947 con Ricardo Molina y Juan Bernier. Al margen de la estética dominante, este grupo –al que también pertenecen los poetas Julio Aumente y Mario López, así como los pintores Miguel del Moral y Ginés Liébana– cultiva una poesía de acentuado sensualismo esteticista, barroca, sorprendentemente vitalista. *Rumor oculto* (1946) y *Mientras cantan los pájaros* (1948) son sus dos primeros libros. Con *Antiguo muchacho* (Adonais, 1950), alcanza la madurez de su voz; melancolía y pasión se funden en la evocación nostálgica de la infancia y la pubertad. Su siguiente libro, *Junio* (1957), es un cántico a la plenitud del goce y representa la cima de lo pasional, del fervor pagano y terrestre. *Óleo* (1958), *Almoneda* (1971), *Antes que el tiempo acabe* (1978) y *Fieles guirnaldas fugitivas* (1990) son otros libros capitales de uno de los más grandes poetas españoles del siglo XX, esencial en el engarce entre los mejores de la Generación del 27 y las jóvenes promociones de poetas a partir de los años setenta. Con anterioridad a este *Recogimiento,* su obra poética reunida se había editado, en dos ocasiones (1982 y 1998), en la colección Visor. En 1984 fue galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras; en 1988 es nombrado Hijo Predilecto de Andalucía, y en 1991 recibe el Premio Andalucía, de las Letras.

VICENTE ALEIXANDRE

CARTA A LOS FUNDADORES DE CÁNTICO

Amigos míos:

Una revista puede ser una hoja de papel. Puede ser esa página libre que quiere desprenderse de la mano del joven poeta con voluntad de ala. ¿Han visto ustedes esas revistas donde la pesada materia lisa, puesta sobre el suelo, imita sólidamente el cuadriculado espacio idóneo a la compacta suela que cruza?

Una revista puede ser un río, y ojalá allí de algún modo esté reflejada la vida, con su borde de junco y de limo, con sus rostros ardientes, con su corola de cielo y de fuego.

Yo, antiguo cazador, he visto en el aire muchos bultos cruzar. He visto la paloma de piedra, y caer las palpitantes flechas rebotadas, mientras la pesada materia pasaba desdeñando todo el deseo. He visto el pájaro de latón, el de cobre, el de cartón improviso; he visto la gran águila de cañas y tela que un niño con un hilo levanta en los cielos gloriosos.

Hay la revista viva y hay la revista muerta. Hay también la revista exangüe, «lámina de papel más bien frío», donde si huyó la sangre huyó también la última irisación de la espuma, cabo del mar donde el gran soplo primigenio todavía ondeara.

Cuántas revistas desaparecidas a través de la diversa circunstancia. Revistas para su cielo, rara vez para el infierno. Porque no hay infierno para las revistas; hay sólo limbo. Cuántas cataratas de papel seco sobre las cabezas desaparecidas.

He visto a veces el derrumbamiento y su silenciosa polvareda de yeso alzado. Y he visto disiparse la neutra nube de cal por el movimiento de la mano clara en el aire puro, o por la explosión súbita del monte verde, que levanta de pronto su penacho de lava, polvo de púrpura, fuego auténtico por donde la colérica tierra respira.

Ustedes, cordobeses, en tierra honda han originado una revista. Viva y fértil puede ser. Debajo de los pies tienen ustedes tierra árabe, y más abajo tierra romana, y antes y después otras tierras, y más abajo en fin la tierra sin nombre que sube hasta ustedes vieja, viejísima, sazonada en su lenta ascensión por muy viejas culturas. La última cultura, sin letra, es ya sangre, solera y arriba hasta el andaluz, trepa por la columna y se le asoma a los ojos como silencio, como mucho más que palabra. Decir un cordobés es decir miles de años, ciencia agolpada en las venas que brilla en su pupila con la «jonda» serenidad de «los tiempos». Una vez pregunté a un viejo cordobés del campo dónde nacía un corto riachuelo que me mojaba los pies, y él me resolvió la duda diciendo: «¿Y quién lo sabe?» Y había pisado mucho la exacta tierra donde brotaba. Pero me decía algo más que la verdad: «¿Quién sabe?».

En esa honda Córdoba seria, originar una revista puede ser algo también juvenilmente serio Puede allí posarse la paloma completa, con su nudo de sangre oculto bajo las sedosas plumas. O puede morir aplastada por el cortado tubo de plomo que haga veces de venas, de sueño.

Un lenguaje largo, de inclinación lujosa, a veces con cierto tornasol variable o purpúreo, parece ondular por estas páginas donde los mejores de ustedes concurren con una Andalucía no geográfica, y también geográfica, sensorial, de sangre oscura, muy cargada, muy lenta, pero de ritmo fatal, que va a desembocar con pausado porte en el último, preciso, rematado despliegue.

En algunos de ustedes, poetas cordobeses, una densa melancolía lucha con la sensualidad luminosa. El oro, el carmín, el granate, los colores calientes, se encienden en el poderoso sol sobre el desnudo puro, mientras la planta pisa un mármol antiguo en el que las grandes hojas verdes yacen, todavía con savia, en la hora del mediodía, en las de la tarde augusta, o en las de la noche soberbia con centelleantes ojos que para un total amor solicitan.

Hay un fasto en la cólera, en el amor, en la misma pureza («La dalia armoniosa, la viña florecida y la palma, la palma embriagada»: Ricardo Molina). Hay una consagración de los sentidos en la irrupción espiritual («La piedra de los templos, como carne desnuda...»: García Baena). Es un Sur que mira hacia oriente («Sobre el mar y el desierto, entre los olivos y los naranjales»: Juan Bernier»).

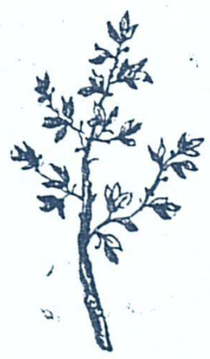
El zumo del vivir parece el de la roja granada. El azul del cielo, oscurísimo, es cru l, de puro hermoso. Y el alma, en alguno de ustedes, cargada de color, de olor, es un anhelo vehementísimo de blancura («liras, tiorbas, laúdes»), a la que se asciende finalmente en una como carnación musical.

Pero los mármoles son romanos. Allí están también, como el desnudo y la piedra («Por entre las columnas que la yedra entristece»). El alma partida de Córdoba—la oriental, la romana—allí está de algún modo reflejada, con turbada, recóndita síntesis en que los contrarios apasionadamente se funden.

En esta nuestra vida literaria, si es que existe, la aparición de una joven revista andaluza llena de coherencia, que se abre revelando a un definido grupo de poetas, con sazón, en su ámbito peculiar, es un suceso no del todo usual que a mi me parece justo registrar, subrayar de algún modo. Los más granados acusan su relieve propio, dentro de lo que habría que llamar afinidades de escuela; los más jóvenes apuntan con variedad sus tempranas voces, en la común armonía.

Casi todos se inclinan, por el momento, hacia la expresión del versículo. El verso libre, con su secreto musical, con su difícil cláusula, con muy frecuente acierto es usado. Hasta en algunos de los más recientes alcanza a desplegarse obediente a una ley, que raramente al juvenil poeta se entrega.

Esta o aquélla, la ley existe. Una libertad interior reina en las almas de los creadores. Y la única, secreta tiranía («Mientras me encadeno soy libre») convoca al poeta—como a todo poeta—hacia la indeclinable confirmación de los vínculos.



Vicente Aleixandre y *Cántico*

En febrero de 1948, en el número 3 de la revista, aparece la «Carta a los fundadores de *Cántico*», de Vicente Aleixandre. En esa carta, que fue privilegio y aliento, entre otras cosas dice Vicente: «En ustedes, poetas cordobeses, una densa melancolía lucha con la sensualidad luminosa... Hay un fasto en la cólera, en el amor, en la misma pureza... Hay una consagración de los sentidos en la irrupción espiritual.»

No nos conocía y ya nos retrataba de cuerpo entero y para siempre. El poeta, el gran poeta, ejercía una de sus artes mayores, la de vate, profetizar, adivinar. Con cuánta ilusión y generosidad apostaba ya por nosotros, por nuestra caliente, honda, melancólica poesía cordobesa.

Y no sería hasta finales del año 48, cuando los poetas de *Cántico* –Ricardo, Julio, Pablo– llegan en visita *ad limina*, casi obispal, a Velintonia, el Vaticano de la poesía de entonces, hoy ruina vergonzosa.

Invitado por el Ayuntamiento de Córdoba para dar una lec-

Pero volvamos a esa carta certera en su aprecio DUDOSO de vida literaria, de revistas poéticas, 87
algunas ya nacidas muertas. Voy a leer [illegible] leamos
Recuerdo

tura de su obra, llegó Vicente acompañado de su hermana Conchita en la mañana del 22 de abril de 1949. El diario *Córdoba*, con una fotografía del poeta en primera plana, lo saludaba diciendo: «Córdoba se honra con la presencia del autor de *Sombra del Paraíso*, figura universal de las letras españolas y maestro de la generación de jóvenes poetas». Y allí estábamos los jóvenes poetas cordobeses en piquete de honor, en el patio del viejo Hotel Simón, con su toldo que velaba una primavera demasiado cálida y la alta quencia central, rodeada por un diván de nostalgias isabelinas. Allí estábamos esperando que se hiciera real el mito, pues, tras la primera visita, las cartas habían entramado una red de amistad sincera y jovial, casi antigua.

No, nos defraudó la aparición del elegido, como suele suceder tantas veces, y creo que nosotros tampoco a él. Su amplia, luminosa, vital humanidad, su alegría que alejaba la sombra del poeta encristalado y enfermo, su afán en demostrar que era un andaluz más entre andaluces («esa bendita tierra donde yo siento la formidable raíz que me yergue», me diría en una carta) lo acercaron para siempre a nuestro corazón.

Y siguiendo su consejo de meter humanidad y quitar literatura (nada menos literario que los poetas de *Cántico*) lo llevamos a la taberna de El Gallo en la calle María Cristina, a los patios conventuales, a la librería Luque, a la tortilla paisana de Pepe en la Judería, al Realejo y la umbría bodega recatada. Bebíamos poesía... además de Moriles. Porque Vicente era el gran río fluyente, intenso, creador, «semidiós horizontal» que había dicho Dámaso Alonso, y nosotros teníamos la sed ferviente y joven de la belleza, de la verdad, de la vida y veíamos asombrados aquella corriente poderosa y deslumbrante mojando nuestras manos de poetas menores.

Al día siguiente, sábado 23, estaba anunciada la lectura. En el diario *Córdoba* una entrevista con el poeta. Y allí una revelación: «La primera visita que hice a Córdoba fue a los once años. Me trajo mi madre desde Málaga y sólo vine para conocerla». Inmediatamente recordamos la «Ciudad del Paraíso»:

> Allí fui conducido por una mano materna.
> Acaso de una reja florida una guitarra triste...

La conferencia fue en el salón de actos del instituto que hoy se llama Luis de Góngora. Vicente, que hizo una visión fugaz de toda su obra, se demoró especialmente en *Historia del corazón*, libro entonces inédito. Y en el silencio sobrecogedor de la sala creció entre los oyentes la poesía como una llama devastadora, como un viento de fuego que nos consumiera de entusiasmo y prendiera en el rojo terciopelo oficial de embocaduras y cortinajes, en Pentecostés de irrepetible rescoldo. Oíamos, por primera vez, «Mano entregada»:

> Pero otro día toco tu mano. Mano tibia.
> Tu delicada mano silente.

Absuelto, absorto, el poeta, el amante ve crecer en el tacto la luz total, la revelación iluminada, carne y poema.

Domingo 24, y en los jardines del Alcázar, todavía en humildad de huertos y atargeas, organizó Ricardo Molina uno de aquellos «peroles» memorables, reunión heterogénea donde mezclaba, en combinación detonante, guitarristas, catedráticos, extranjeros, cantaores, académicos, cocineros, poetas y, en este caso, hortelanos. De aquel Alcázar de aparcerías, de aquel agua manando en la garganta rota de los faunos, de aquel vino y «soleá» viva de Onofres o de Lora, de aquella tarde y su

alicatado de yedras, tenemos un testigo fiel en Mario López y su poema «Memoria de una guitarra»:

> Equivocaba el aire de abril con sus raíces.
> Sabor a flor mordida de azahar o de labios...

De vuelta en Madrid escribía Vicente a Pepe Diéguez: «Llevo aquí unas horas y esto no me gusta nada. Hasta hace frío. ¡Córdoba, Córdoba! ¡Cómo echo de menos a la ciudad y a los amigos que me han hecho maravillosos los días que la viví! ¡Ay, aquellos vinos de tu bodega, presididos por los dos venerables centenarios!»... Y en otra carta a Diéguez: «... Córdoba, hoy la primera ciudad poética de España...»

No olvidó Vicente a Córdoba, «serena y celeste». ¿Y cómo habría de olvidarla si tenía siempre junto a él, acechándole, el retrato de don Luis de Góngora? Halagaba a Vicente que los visitantes repararan en su parecido con don Luis: la calva de pórfido, según Dámaso, la boca desdeñosa, la nariz en fina curva, las saetillas de los ojos, oscuras en el cordobés, traspasadas de mar y oleajes en Vicente.

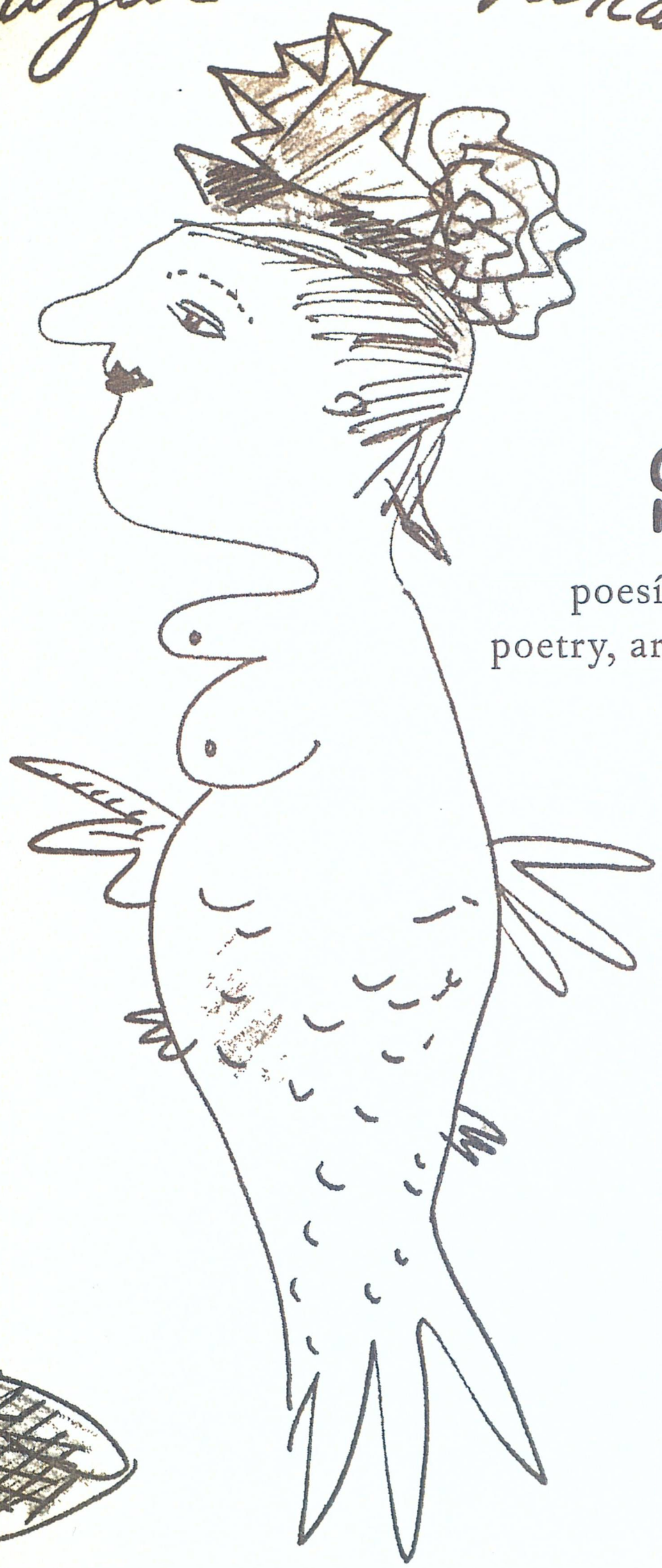
El hogar de la poesía española que era la casa de Velintonia 3, se abrió a la visita espaciada, discreta, de los poetas cordobeses y el escenario imborrable entró en nuestras vidas: el cedro oscuro y alto meciendo claror y noche sobre la tapia escueta, la reja que daba paso al jardín y su pórtico y, una vez dentro, la simplicidad casi monacal del mobiliario. En homenaje a una luz y a unas tierras distantes, sobre una bandeja cercana, se ofrecía un vino andaluz y delgado para regalo nuestro. Y siempre una pregunta: ¿Y Córdoba?

Cuando desapareció *Cántico*, primera época, me decía en

su carta del 3 de julio de 1951: «Rabio de que no exista *Cántico*. Han salido *Intus* en Salamanca; *Platero*, en Cádiz; *Ámbito* (con el título de mi primer libro), en Gerona. ¿Sólo vosotros no podéis? ¡La mejor revista está muda!» Y terminaba la carta diciendo: «Me acuerdo de Córdoba, única. Algún día estaré entre vosotros otra vez. Adiós, Pablo. Vive y escribe tu poesía cuando te nazca. Recuérdame».

No volvió a Córdoba; pasó alguna vez, fajado en el sueño, hacia Sevilla en los expresos de la madrugada, pero yo no he olvidado la sencillez de su lección solemne.

Un infinito donde no faltará un Moguer celeste, «la blanca maravilla de mi pueblo, la luz con el tiempo dentro».



Sirena

poesía, arte y crítica
poetry, art, and criticism

2006:2

No. 66

2006:2

Sirena

Poetry Art and Criticism

Poesía arte y crítica

ANTONIO MÉRIDA
BIBLIOTECA
PRIEGO

Sirena
Es una publicación creada y compaginada por **Dickinson College** y distribuida por **The Johns Hopkins University Press**.

Is a publication produced by **Dickinson College** and distributed by **The Johns Hopkins University Press**.

sirena@dickinson.edu
http://langtech.dickinson.edu/sirena/index.htm
http://www.press.jhu.edu/journals/sirena/index.html
© 2006 Dickinson College, Johns Hopkins University Press, autores, artistas (authors, artists)
ISSN 1548-6400 / E-ISSN 1554-7655

Editor

Jorge R. Sagastume

Editores Asociados / Associate Editors

Mark C. Aldrich
Catherine Beaudry
Elke Durden
Carol Ann Johnston
Christopher W. Lemelin

Consejo Asesor / Advisory Board

José Ángel Ascunce (Universidad de Deusto, España)
Michael Augustin (Bremen, Deutschland)
Sujata Bhatt (India / USA / Deutschland)
Jorge Chen Sham (Universidad de Costa Rica)
Heinz-Peter Endress (Universität Freiburg, Deutschland)
Linda Haverty Rugg (University of California, Berkeley)
Cathy L. Jrade (Vanderbilt University)
Martha Kosir-Widenbauer (Slovenia)
Ingrid Martínez-Rico (Florida Gulf Coast University)
Christopher Maurer (Boston University)
Daniel Murphy (Hollins University, Virginia)
Chul Park (Hankuk University, Seoul, Korea)
Francisco Ruiz Noguera (Universidad de Málaga, España)
María Stoopen Galan (Universidad Nacional Autónoma de México)

Diseño / Design: Jorge R. Sagastume
Diseño de tapa / Cover Design: Kseniya Thomas
Diseño Web / Web Design: Todd Bryant

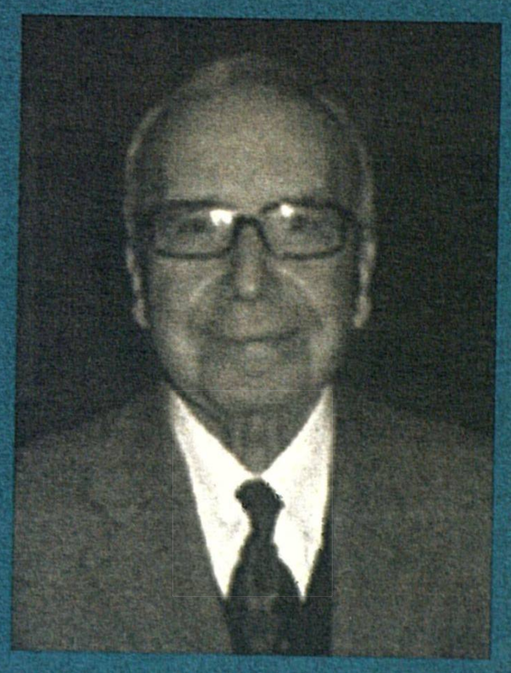
Suscripciones / Subscriptions

Individuos / Individuals: U$S 25.00 (dos números anuales / two yearly issues)
Instituciones / Institutions: U$S 50.00 (dos números anuales / two yearly issues)
Copias individuales / Individual Copies: U$S 15.00
Copias anteriores / Back issues: U$S 18.00
Envíos al extranjero, agregar / For Foreign Postage, add: U$S 6.00

Enviar solicitud y cambios de domicilio a / Send request and changes of address to:

Sirena
Johns Hopkins University Press
Journals Division
PO Box 19966
Baltimore, MD 21211-0966

toll free 800-548-1784 (U.S. and Canada only)
telephone 410-516-6987
fax 410-516-6968
email: jrnlcirc@press.jhu.edu



Pablo García Baena

Día de acción de gracias

A Rafael Pérez Estrada

La roja flor de pascua,
la navidad cercana sonando en las monedas del mendigo,
la tarjeta de escarcha de los besos
y el pavo que en su grasa cruje en la chimenea,
me dicen tu llegada, aunque la luna mengue
esta noche de lluvia,
en el último tren surgiente de la niebla
que espesa la campana.
Trae aquel suéter blanco tan de moda en los críticos 60
si quieres que en el sueño te conozca.



Thanksgiving

To Rafael Pérez Estrada

The red poinsettia,
Christmas approaching in the sound of the beggar's coins,
kisses and their touch of frost,
and the fat of the turkey crackling in the hearth,
announce to me your arrival, even though the moon is waning
on this rainy night,
on the last train emerging from the mist
that thickens the bell.
Bring that white sweater so stylish in the critical sixties
if you want me to recognize you in my dreams.



La fuente del arco

A Carmina Torellas

He venido de nuevo al retorcido olivo
donde una E me aguarda grabada en su corteza
hace un año. Noviembre, como ahora, extendía
un pálido fulgor de amarillas verdinas.

La alberca, como entonces, deshace en su agonía
nubes rojas y azules, nubes blancas, ahogadas
y las hierbas acuáticas que crecen en el fondo
son como yertas manos que pidieran auxilio.

Esta E que grabada en la vieja corteza
me espera con su mundo pequeño y solitario
ha visto, mientras yo la olvidaba lejos,
todo un año tenderse sobre la tierra virgen.

Ha visto estas montañas que nos cercan borrarse
en la envoltura gris y ágil de la lluvia
y escuchó las palabras iracundas o tiernas
del viento que estrechaba el pinar temeroso.

Las horas de la siesta adormecieron lentas
el paisaje... Silencio... Sólo un gallo a lo lejos.
Y una noche en que el cielo era un ángel desnudo
escuchó desmayada de un ruiseñor el canto.

Todo es igual ahora: la fuente fluye mansa,
las cabras, el caldero, el olivo y noviembre
que derrama el consuelo de su amarillo bálsamo
por la tarde aromada de diamelas marchitas.

Sólo yo soy extraño en la quietud intacta
de estos campos y miro áspero y distraído
la dulzura lejana que apenas si recuerdo
de esta E que me aguarda en la vieja corteza.



The Fountain in the Arch

To Carmina Torrellas

I have come once again to the twisted olive tree
where an E cut into the bark a year ago awaits me.
November, then like now, laid out the day
with a faint glow of yellow and fresh green tones.

The pool, as in the past, in its agony undoes
red and blue clouds, white clouds drowning,
and the aquatic grasses that grow on the bottom
are like motionless hands pleading for help.

This E cut into the bark, who waits for me
with its small, solitary world, has seen,
a whole year spread out over the virgin earth
while I, far away, forgot about it.

It has seen these mountains that surround us
erase themselves inside the rain's grey, agile
sheathing, and it has listened to the wind,
now irate, now gentle, embrace the fearful pine grove.

The slow mid—afternoon hours lull to sleep
the rolling hills... silence... Only a rooster in the distance.
And a night in which the sky is a naked angel
and heeds, hypnotized, the song of a nightingale.

Everything now as always: the fountain flows
tamely, the goats, the urn, the olive tree, and
November spilling the consolation of its yellow balm,
perfumed by an afternoon of withering jasmine.

Only I am a stranger among the intact quietude
of these fields; harshly, absently, I discern
the far off sweetness, vaguely recollected,
of this E that awaits me in the old bark.

All translation by Mark C. Aldrich

